



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**Jonathan Demmes Spielfilm**  
Randfiguren für das Zentrum

Verfasser

Alexander Karpisek

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Prof. Dr. Ulrich Meurer



## **Inhaltsverzeichnis**

	<b>Einleitung</b>	<b>5</b>
<b>1.</b>	<b>Credits-Sequenzen</b>	<b>9</b>
1.1.	Offene und geschlossene Form	12
1.2.	Der Auteurdiskurs als Randproblematik	14
<b>2.</b>	<b>Paratexte „Anmerkung“ und „Vorwort“</b>	<b>18</b>
<b>3.</b>	<b>Agenten des Marginalismus</b>	<b>21</b>
<b>4.</b>	<b>New World Pictures</b>	<b>27</b>
4.1.	„Sosein“ bei CAGED HEAT	34
4.2.	Nur Rand in CRAZY MAMA	37
<b>5.</b>	<b>Die Zäsur SWING SHIFT</b>	<b>40</b>
<b>6.</b>	<b>Randfiguren</b>	<b>45</b>
6.1.	Spalding Gray in SWIMMING TO CAMBODIA	46
6.2.	Die Frau beim Container, der gestikulierende Mann und Sister Carol in SOMETHING WILD	48
6.3.	Mr. Spoons und Chris Isaak in MARRIED TO THE MOB	53
6.4.	Stacy, Bruno und Pegasus in THE SILENCE OF THE LAMBS und PHILADELPHIA	58
<b>7.</b>	<b>Verstärkter Einsatz und Wirkung</b>	<b>75</b>
7.1.	Robyn Hitchcock und der Mann mit Bild in STOREFRONT HITCHCOCK	75
7.2.	Charles Aznavour und Anna Karina in THE TRUTH ABOUT CHARLIE	80
7.3.	Zwei protokollführende Frauen und Mark Whiting in THE MANCHURIAN CANDIDATE	87
7.4.	Sister Carol, Robyn Hitchcock, Musiker, Tänzer, Rehearsal Dinner Guests, Gäste mit Kamera, Roger Corman, Rachel und der Filmschauende in RACHEL GETTING MARRIED	94
	<b>Abschluss</b>	<b>111</b>

<b>Literatur, Aufsätze, Interviews und Filme</b>	<b>113</b>
<b>Abstract und Lebenslauf</b>	<b>127</b>

## Einleitung

Robert E. Kapsis eröffnet einen kürzlich erschienenen Interviewband zu Jonathan Demme mit folgender Feststellung:

While a number of Demme's films have made a strong impression on ordinary filmgoers (e.g., *The Silence of the Lambs*, 1991, and *Philadelphia*, 1993), few are aware that he directed them. His name, in other words, hardly resonates with most filmgoers.<sup>1</sup>

Es gibt manches, das darauf hindeutet, dass Kapsis' Einschätzung zutrifft. Ruft man sich Namen anderer Regisseure in Erinnerung, die wie Jonathan Demme in den 70er-Jahren ihre ersten bedeutenden Arbeiten ablieferten, erhält man schnell eine Liste, die wahrscheinlich nicht nur auf den Filmliebhaber Eindruck macht. Martin Scorsese, Clint Eastwood, Woody Allen, Steven Spielberg, George Lucas, Brian De Palma, Robert Altman oder Francis Ford Coppola sind solche Markennamen. Man verbindet sie ganz einfach, ohne nachschlagen zu müssen, mit gewichtigem Filmschaffen.

Bei Jonathan Demme ist das nicht der Fall. Ohne Zweifel kann man festhalten, dass sein vielfach mit dem Academy Award ausgezeichneteter Film *THE SILENCE OF THE LAMBS* eine Einschreibung ins kulturelle Gedächtnis der westlichen Zivilisation erfahren hat. Die *INTERNET MOVIE DATABASE* weist den Film an 26. Stelle der beliebtesten Filme aller Zeiten aus. Bis heute haben dort weit über 300.000 Internetuser für den Thriller ihre Wertung abgegeben.<sup>2</sup> Der Name und die Person Jonathan Demme bleiben dabei allerdings marginale Aspekte.

Letztendlich legen auch die DVD-Versionen seiner nachfolgenden Filme Zeugnis ab von der begrenzten Bekanntheit und damit Anziehungskraft seines Namens. Als Marketing-Vehikel anscheinend völlig unbrauchbar, bemüht man sich auf den DVD-Covers von *PHILADELPHIA* (1993), *BELOVED* (1998), *THE TRUTH ABOUT CHARLIE* (2002) und auch *THE MANCHURIAN CANDIDATE* (2004) mit dem Slogan „Vom Regisseur von *DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER*“ für den Verkauf eines Produkts zu werben.<sup>3</sup> „Ein Jonathan Demme Film“<sup>4</sup> wird dem Filmtitel zwar oft vorangestellt, doch diese Information wird bei den erwähnten DVD-Ausgaben stets am kleinsten gehalten.

Wo liegen die Gründe für diese relative Unbekanntheit? Es könnte unter anderem daran liegen,

---

<sup>1</sup> Einleitung von Robert E. Kapsis. In: *Jonathan Demme: Interviews*. Robert E. Kapsis (Hg.). USA: University Press of Mississippi, 2009. S. vii-xx. S. vii.

<sup>2</sup> Vgl. IMDB. „Das Schweigen der Lämmer“. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0102926/>. Zugriff: 22. 12.2011.

<sup>3</sup> Vgl. die im Anhang angeführten DVD-Editionen der hier genannten Filmbeispiele.

<sup>4</sup> Ebd.

dass sein bisheriges Oeuvre schwer kategorisierbar ist. Durchforstet man wiederum die Internetdatenbank IMDB nach seinem Angebot, fällt auf, wie unberechenbar Demme anscheinend bei seiner Projektwahl vorgeht. Der Mix aus Dokumentarfilmen (HAITI: DREAMS OF DEMOCRACY, 1988, oder THE AGRONOMIST, 2003), Konzertfilmen (STOP MAKING SENSE, 1984, oder NEIL YOUNG: HEART OF GOLD, 2006), Experimentalfilmen (SWIMMING TO CAMBODIA, 1987), seinen Spielfilmen (MELVIN AND HOWARD, 1980, SOMETHING WILD, 1986, MARRIED TO THE MOB, 1988, THE SILENCE OF THE LAMBS, 1991, oder zuletzt RACHEL GETTING MARRIED, 2008) ist auf alle Fälle nicht gewöhnlich. Hinzu kommen noch Regiearbeiten für das Fernsehen (die COLUMBO-Episode MURDER UNDER GLASS, 1978, und die AMERICAN PLAYHOUSE-Episode WHO AM I THIS TIME, 1982).<sup>5</sup> Nicht auszumachen sind auf der IMDB darüber hinaus seine Arbeiten im Bereich der Videoclips. So schuf er in den 80er-Jahren Clips für namhafte Bands wie TALKING HEADS, NEW ORDER oder FINE YOUNG CANNIBALS und in den 90er-Jahren kollaborierte er auf diesem Feld öfter mit Neil Young und Bruce Springsteen.<sup>6</sup>

Die Heterogenität dieses Katalogs ist aber nur einer der Gründe, warum Jonathan Demme, trotz seines bald 40-jährigen Filmschaffens, bisher nicht aus diesem Schattendasein hervortreten konnte. Ein Umstand, der umso merkwürdiger anmutet, als Demme eigentlich von Beginn an durchaus einflussreiche Kritiker als Fürsprecher aufweisen konnte. Pauline Kael zum Beispiel hat sich seit HANDLE WITH CARE (1977), der in den USA auch den NATIONAL SOCIETY OF FILM CRITICS AWARD erhielt<sup>7</sup>, in ihren Besprechungen für Demme eingesetzt.

In ihrem Beitrag zu SOMETHING WILD aus dem Jahre 1986 schreibt sie:

I can't think of any other director who is so instinctively and democratically interested in everybody he shows you. Each time a new face appears, it's looked at with such absorption and delight that you almost think the movie will flit off and tell this person's story.<sup>8</sup>

Kael betont ein bedeutendes Element aus der „mise-en-scène“ dieses Regisseurs, dem ein verwirrendes Moment anhaftet, weil dieses Vorgehen im Bereich des Erzählkinos zu einer ungewöhnlichen Aufmerksamkeitsverzweigung führt.

„I love the cluttered, messy screen in your movies. They're wonderfully busy.“<sup>9</sup> schwärmt Kael in

<sup>5</sup> Vgl. IMDB. „Jonathan Demme“. URL: <http://www.imdb.com/name/nm0001129>. Zugriff: 26.5.2010.

<sup>6</sup> Vgl. Abschnitt Filmography. In: *Jonathan Demme: Interviews*. Robert E. Kapsis (Hg.). USA: University Press of Mississippi, 2009. S. xxv-xlix.. S. xxxviii-xl.

<sup>7</sup> Vgl. IMDB. „Awards for Handle with Care (1977)“. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0076123/awards>. Zugriff: 26.5.2010.

<sup>8</sup> Pauline Kael. „Doubling Up: Something Wild“. In: Pauline Kael. *Hooked*. New York: E. P. Dutton, S, 1986. 228-232. S. 230.

<sup>9</sup> Interview geführt von Rob Nelson (1988). In: *Jonathan Demme: Interviews*. Robert E. Kapsis (Hg.). USA: University Press of Mississippi, 2009. S. 39-41. S. 40.

einem späteren Interview mit Demme. Durch Verwendung des Wortes „cluttered“ und seiner Bedeutung von Unordnung umschreibt sie eine Art „chaotische mise-en-scène“.<sup>10</sup> Als Konnotation schwingt hier ein gewisser Hang zur Willkür mit. Damit wird man Demmes filmischer Handschrift aber nicht gerecht. Die von Kael im Zitat beschriebene, ständige Neufokussierung sobald „a new face appears“ und der von ihr geschilderte Eindruck des „cluttered screen“ sind nämlich die Konsequenzen ein und desselben Gestaltungsprinzips.

Ich hoffe, es wird mir am Ende meiner Arbeit gelungen sein zu zeigen, dass das Chaos bei Demme so chaotisch und willkürlich gar nicht ist. Jener Eindruck ist viel eher bezeichnend für einen Wahrnehmungsmodus, der durch die Konzentration auf ein narratives Zentrum geprägt ist, welches im Normalfall ungehindert abläuft. Doch Demme nimmt als Regisseur eine andere Perspektive ein und bietet dem Filmschauenden an, diese ebenfalls einzunehmen. In seinem Gesamtwerk werden dem Zentrum stets auch die Marginalien, im Sinne von Randerscheinungen, entgegengesetzt und schließlich auch beigelegt. Da wären etwa Demmes Protagonistinnen und Underdog-Charaktere, seine Liebe zu Haiti, sein Hang zum Platzieren von Aktionen vor oder hinter Fassaden und Fenstern oder an der städtischen Peripherie, seine Leidenschaft für Reggae- und Protestrockmusik, das Verarbeiten der Live-Performance im Spielfilm oder das Öffnen und damit Betonen der Bildbegrenzung. Aber besonders deutlich artikuliert sich Demmes Interesse am Peripheren durch eben jenes von Kael beschriebene Hervorheben von Figuren und Gesichtern. Sie verweisen durch ihre oftmals deutlich markierten Auftritte auf reale und fiktive Geschichten, die im weiteren Filmtext nicht erzählt werden.

Ich werde mich für diese Arbeit ebenfalls auf eine thematische Randzone einlassen und ein eher ungewöhnliches, aber für die Beurteilung von Demmes filmischer Handschrift bedeutsames Areal als Untersuchungsgegenstand hervorheben, nämlich den Vor- und Nachspann bzw. die Bereiche der Credits-Sequenzen. Beim Betrachten von Demmes Filmen fällt auf, dass jene Ränder spannend ausgestaltet sind und zwar durchaus auf eine ungewöhnliche Weise. Es lässt sich darlegen, dass Demme gerade, und das nicht zufällig, sondern der Perspektive seines Filmschaffens durchaus als Konsequenz eingeschrieben, an den äußersten Rändern seiner Werke einen Raum eröffnet, der ihm als erster Ausstellungsort seiner „mise-en-scène“ zur Verfügung stehen soll, bevor er von dort textverändernd ins narrative Zentrum eingreift. Deswegen trifft man an diesen Rändern zuallererst auf ein geballtes und forderndes Spiel seiner Rand- und Nebenfiguren. Das ist ein Umstand, der nicht zuletzt in seinen Spielfilmen ein Konfliktpotential darstellt, weil es einen klaren Bruch mit den Protagonisten bedeutet, die in diesen Sequenzen häufig gar nicht mehr in Erscheinung treten. Aus dieser Konstellation heraus lässt sich möglicherweise ein Humanismus erklären, der im

---

<sup>10</sup> Vgl. Nelson. *Jonathan Demme: Interviews*. S. 40.

angewandten Marginalismus fußt. Demme holt jene „Agenten des Marginalismus“ ins Bild, die Heinz Robert Schlette in seiner philosophischen Streitschrift „Der Marginalismus ist ein Humanismus“ einfordert.<sup>11</sup>

Dass diese Versuche des humanisierenden Eingreifens für den Star des Films zum Problem werden können, zeigt die 1984 veröffentlichte Version von SWING SHIFT. Jene von Goldie Hawn veranlasste Version und der bisher unveröffentlichte Demme-Cut, zeigen im Vergleich deutliche Unterschiede, die der fordernden Haltung vom Rande her geschuldet sein könnten. SWING SHIFT kann als Zäsur in Demmes Werk gelten. Nach diesem Scheitern betont Demme die Anwesenheit möglicher Agenten gerade im Spielfilm-Bild stärker.

Vielleicht lässt sich zum Abschluss erkennen, dass ein Regisseur mit einem derart ausgeprägtem Interesse für Marginales gar nicht aus der Peripherie der öffentlichen Wahrnehmung heraustreten kann oder möchte, und das auch dann nicht, wenn er Filme für große US-Studios dreht. Doch bevor ich damit beginne, die verschiedenen Zuspitzungen einer solchen Perspektive in Demmes Werk näher zu formulieren, werde ich die aufgezählten Grundlagen genauer definieren. Zu Beginn soll der besondere Untersuchungsbereich, also das Areal der Credits-Sequenzen, näher eingegrenzt werden. Demme bleibt als Auteur in diesen filmischen Randzonen als solcher erkennbar. Er wirkt demnach im Bereich des Paratextes, der als Begriff der Literaturwissenschaft von Gérard Genette genauer vorgestellt wurde und demnach als Beiwerk des literarischen Textes aufzufassen ist.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Heinz Robert Schlette. „Der Marginalismus ist ein Humanismus“. In: *Vom Rande her? Zur Idee des Marginalismus*. Klaus-Peter Pfeiffer (Hg.). Würzburg: Königshausen & Neumann, 1996. S. 303-314.

<sup>12</sup> Gérard Genette. *Paratexte: Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.



## 1. Credits-Sequenzen

Der Vorspann hat vor allem in den letzten Jahren filmwissenschaftliche Zuwendung erfahren. Das Thema bleibt freilich dennoch in der Peripherie verwurzelt, nicht zuletzt auch deswegen, weil der narrativ orientierte Spielfilm den Vorspann aus seinem Zentrum ausklammert. Dennoch kann man inzwischen auf einige Theorien und Aufsätze zurückgreifen, die sich vor allem mit dessen Form und Funktion auseinandersetzen. *Das Buch zum Vorspann* aus dem Jahre 2006 ist so ein Versuch der letzten Jahre, Ideenmaterial zu diesem Thema zu bündeln, um damit weitere Diskussion anzuregen. Gleich im Vorwort verdeutlichen Alexander Böhnke, Rembert Hüser und Georg Stanitzek die komplexe Beschaffenheit des analysierten Gegenstandes:

Der Filmvorspann bündelt verschiedene, teilweise heterogene Funktionen: Er dokumentiert die Filmproduktion, adressiert den Zuschauer, führt in die Diegese ein, thematisiert die Vorführsituation, ist Anfangsmarkierung, Einstimmung, Nachweis von Arbeit, Ort der Signatur, Werbung, Film im Film. Aufgrund seiner reflexiven Verfasstheit im Spannungsverhältnis von Produktion und Fiktion liefert der Vorspann mittels unterschiedlicher Kondensationstechniken eine zugespitzte Lektüre des folgenden Films, die dessen Rezeption steuert.<sup>13</sup>

Dieser kleine Auszug zeugt von jenem umfangreichen Gedankengerüst, an dem man sich hier abzuarbeiten versucht. Dabei kommt es zu einer bemerkenswerten Aussparung, die gleichzeitig eine klare Abgrenzung bedeutet. Dieses grundsätzliche Problem kündigt sich auch schon in einem Buchtitel wie *Das Buch zum Vorspann* an. Vor- und Nachspann erfahren in der Wissenschaft bisher keine gleichwertige Zuwendung. Filmwissenschaftliches Material zum Nachspann lässt sich kaum finden, und auch der für den Vorspann diskutierte Auteur-Anspruch der Title-Designer scheint für den filmischen Abschluss weniger gefordert. Dennoch bildet der Nachspann filmgeschichtlich betrachtet mit dem Vorspann zumindest auf einer Funktionsebene eine Einheit, nämlich auf jener, die sich der Aufzählung der Credits verpflichtet.

Seit den 1960er Jahren wurden die Creditierungen immer umfangreicher: Im Zuge der Auflösung des Studio-Systems, erweiterter urheberrechtlicher Berücksichtigungen, vertraglicher Vereinbarungen mit den an der Produktion Beteiligten und einer noch weitergehenden Ausdifferenzierung des Filmbusiness wurde immer mehr Produktionsmitarbeitern und Auftragsfirmen eine namentliche Nennung zugestanden, so dass der Umfang der credits schließlich die Eingangstitelsequenzen unmäßig aufzublähen drohte. Im Ergebnis "wanderte" die vollständige credits-Liste daraufhin vom Vorspann in den Ab- bzw. Nachspann, während im Filmeingang in der Regel nur noch der engere künstlerische Produktionsstab verzeichnet wurde.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Alexander Böhnke, Rembert Hüser u. Georg Stanitzek (Hg.). *Das Buch zum Vorspann: "The Title is a Shot"*. Berlin: Vorwerk 8, 2006. S. 6.

<sup>14</sup> Michael Schaudig. "‘Das Ende vom Ende’: Nachruf auf eine filmische Konvention". In: *Montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation* 12, 2, 2003. S. 182 – 194. S. 185.

Michael Schaudig macht hier einen Wendepunkt für die Bedeutung des Nachspans in der Filmgeschichte der „Major Companies“, wie etwa COLUMBIA, PARAMOUNT oder METRO-GOLDWYN-MAYER, aus. Die Verschiebung der Credits gestaltet sich in den Spielfilmproduktionen der großen US-Studios der letzten Jahre aber wesentlich vielschichtiger als vielleicht noch vor 50 Jahren. So ist man in zahlreichen Arbeiten Steven Spielbergs dazu übergegangen, die Nennung des Regisseurs und der Hauptdarsteller, die in jedem Fall dem engeren künstlerischen Produktionsstab angehören, nur noch im Nachspann stattfinden zu lassen.<sup>15</sup> Auch bei anderen Großproduktionen wird inzwischen nahezu komplett auf Credits zu Beginn verzichtet. In Jonathan Demmes *BELOVED* (1998) bleiben für den Vorspann nur noch die Firmenlogos des Verleihs und der Produktion, während alle anderen Credits in den Nachspann umziehen.

Vorspann/Abspann, titles, main title, closing titles, title sequence, credits, générique: den verschiedenen Bezeichnungen entsprechen unterschiedliche Hinsichten auf den Gegenstand. Die deutsche Version Vor- bzw. Abspann betont die Positionierung dieser Form im Film. [das] englische credits bezieht sich mit der Unterscheidung von Person und Rolle bzw. Funktion auf ein Außen des Films.<sup>16</sup>

Die hier festgehaltenen kulturbedingten Bedeutungsunterscheidungen machen eine begriffliche Festlegung notwendig. Das Begriffspaar „Vor- und Nachspann“ möchte ich daher von nun an hinter mir lassen und stattdessen ausschließlich mit den für mein Vorhaben sinnvolleren Begriffen der „Opening- und Closing-Credits“ weiter operieren. Als sinnvoller erscheinen mir diese deshalb, weil sie wie Vor- und Nachspann Randplatzierungen im Film determinieren, aber dabei auch gleichzeitig auf eine gemeinsame Funktion hinweisen, nämlich die der Creditierung, was wiederum die Zusammengehörigkeit dieser medialen Randbereiche unterstreicht.

Das trifft sich mit dem Anspruch, den ich an meine Untersuchung stelle. Hier werden die beiden Ränder der Credits-Sequenzen gemeinsam als jener erste Ort vorgestellt, von wo aus sich überraschendes Personal weiter ins Zentrum vorarbeitet.

Will man den Auffälligkeiten in den Credits-Sequenzen auf die Spur kommen, ist es bei Demme weniger angebracht, der Creditierungsabfolge allzuviel Bedeutung beizumessen. Dieser Aspekt bewegt sich in seinen Arbeiten im Bereich der bekanntesten Form, die trotz der weiter oben hervorgehobenen Verschiebungsoptionen, wie sie etwa in *BELOVED* genutzt wurden, vorherrscht. So beginnt auch die überwiegende Zahl der Opening-Credits in Demmes Spielfilmen mit dem ersten Filmbild. Die Logos des Filmverleihs und der Filmproduktion stellen sich an den Anfang und die Nennung des Regisseurs erfolgt als Abschluss. Das verhält sich in unzähligen

<sup>15</sup> Vgl. *A.I. Artificial Intelligence* (2001) oder auch *War of the Worlds* (2005).

<sup>16</sup> Böhnke, Hüser, Stanitzek. *Das Buch zum Vorspann*. S. 6.

anderen Filmproduktionen ebenso.<sup>17</sup> Interessanter wird es in Demmes Fall, wenn man auf das Schriftbild der Credits achtet. Das mannigfaltige Angebot ist aber nur ein erster Hinweis, dass an diesen Stellen versucht wird, die Aufmerksamkeit des Zuschauers bereits vor und auch noch nach abgeschlossener Narration zu halten und auch neu zu lenken.

Letztendlich sind es aber die Bilder bzw. die gewählten Ausschnitte, die sich in dieser Zone oft hinter der Creditierung niederlassen und eine ungewöhnliche Perspektive festlegen.

Classical narration usually begins before the action does. True, the credits sequence can be seen as a realm of graphic play, an opening which is relatively 'open' to non-narrational elements. [...] Yet the classical Hollywood film typically uses the credits sequence to initiate the film's narration.<sup>18</sup>

David Bordwells Ausführung bezieht sich auf seine Untersuchung des klassischen Hollywoodkinos bis zum Jahre 1960. Bis dahin wurden fast alle Credits am Beginn des Films platziert, während als einziges Finalisierungszeichen das berühmte Wortpaar „The End“ diente und der Bereich der Closing-Credits damit ausschließlich auf diesen Moment beschränkt war.<sup>19</sup> Interessant ist hier sein Hinweis, dass die Credits-Sequenz einen Ort im Film markiert, wo offensichtlich verschiedene narrative wie auch nicht-narrative Elemente gemeinsam auftreten können. Diese Feststellung muss man aus heutiger Perspektive, und damit den Blick auf die aktuelle US-Spielfilmproduktion richtend, auch auf die Closing-Credits ausweiten, denn auch dieser Bereich hat inzwischen weit mehr zu bieten, als das bloße von unten nach oben ablaufende Aufzählen des am Film beteiligten Personals.

Diese von der Narration noch nicht zwingend dominierten Randbereiche machen also den Raum auf für weitere Möglichkeiten. Als Auteur eines Gesamtwerkes, das der Anziehungskraft verschiedener Randbereiche in einer auffallenden Widerstandslosigkeit nachgibt, nutzt Demme den Raum vor allem zum Aufstellen seiner Armee aus Randfiguren.

---

<sup>17</sup> Vgl. Georg Stanitzek. "Vorspann (titles/credits, generique)". In: *Das Buch zum Vorspann: "The Title Is A Shot"*. Böhnke, Hüser und Stanitzek (Hg.). Berlin: Vorwerk 8, 2006. S. 8–20. S. 9.

<sup>18</sup> David Bordwell, Janet Staiger u. Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University, 1985. S. 25.

<sup>19</sup> Vgl. Schaudig. "Das Ende vom Ende". S. 182.

## 1.1. Offene und geschlossene Form

Die Form der Credits-Sequenzen in Demmes Filmen ist häufig eine „offene“, in der das Mitwirken des Regisseurs erkennbar bleibt. Sie signalisiert eine andere Arbeitsweise als etwa jene sujetbezogene „geschlossene“ Form, für die der Name Saul Bass steht, und die sich nur anhand der Opening-Credits definiert.

In der Filmgeschichtsschreibung wird für den Vorspann mit großer Regelmäßigkeit die Mitte der fünfziger Jahre als bedeutender Einschnitt angesetzt. [Häufig] ist es nunmehr eine einzige Metapher, auf die der Film in seinem Vorspann zusammengezogen erscheint. Der Designer Saul Bass fungiert in diesem Zusammenhang als eine Art Gründerfigur, die das Feld für die ihr nachfolgenden Cartoon-Leute und Graphiker bereitet hat; [die] avancierten graphik-designerischen Mittel führen zu einem Boom von Vorspannen, die – häufig als Animations-, aber durchaus auch als Realfilm gestaltet – wie durch eine formale Zäsur vom folgenden Film getrennt erscheinen.<sup>20</sup>

Georg Stanitzek betont an anderer Stelle, dass es auch schon vor Saul Bass komplexe designgebundene Opening-Credits gab und verweist auf das Wirken der Firma PACIFIC TITLE, die ab 1924 Titel- und Zwischentitel in anonymer Massenproduktion herstellte und noch bis heute auf diesem Gebiet arbeitet.<sup>21</sup> Auch Deborah Allison stellt fest, dass als Beginn der Filmgeschichte der Opening-Credits nicht die Arbeit von Saul Bass gelten kann. Sie zeigt anhand von Beispielen, wie vor allem in den 30er-Jahren mithilfe neuer Techniken und einer wahren Flut an Ideen die neue Rolle des Vorspanns in der Spielfilmproduktion gefestigt wurde.<sup>22</sup> Es bleibt aber festzuhalten, dass der Title-Designer als solcher erst seit dem Auftauchen von Bass in den Credits-Sequenzen gewürdigt wird und seit damals durchaus als Auteur im Bereich der abgeschlossenen Form gelten kann.<sup>23</sup>

Zur weiteren Entwicklung der von graphisch orientierten „Auteur-Designern“ gestalteten Credits-Sequenzen stellt Allison fest, dass sich diese Form nicht als dominierende durchsetzen konnte.<sup>24</sup> Vor allem in den 70er-Jahren setzte sich der Trend einer offenen Form durch, mit der auf die scharfe Trennung von Credits-Sequenz und eigentlichem Film verzichtet wurde. Titel- und Personennennungen wurden verstärkt mit innerfilmischen Material verbunden.<sup>25</sup> Die 70er-Jahre sind auch jene Zeit, in welche Demmes erste Regiearbeiten fallen. Der Regisseur hat sich bis heute dieser auf den ersten Blick vielleicht weniger aufregend erscheinenden Variante verschrieben.

<sup>20</sup> Stanitzek.. „Vorspann (titles/credits, generique)“. S. 16 f.

<sup>21</sup> Vgl. ebd. S. 17.

<sup>22</sup> Deborah Allison. „First Things First“. In: *Schnitt-Das Filmmagazin*. 55, 3, 2009. S. 8-11. S. 10.

<sup>23</sup> Vgl. Stanitzek.. „Vorspann (titles/credits, generique)“. S. 17.

<sup>24</sup> Vgl. Allison. „First Things First“. S. 10 f.

<sup>25</sup> Vgl. ebd. S. 11.

Selbst mit dem Einsatz seiner Closing-Credits gestaltet er formal keinen eindeutigen Abschluss. Die geschlossene Form bekam dann in den 90er-Jahren wieder Aufwind.

[Besonders] die Eröffnungssequenzen der Firma Imaginary Forces und ihres Gründungsvorstands Kyle Cooper wie *The Island of Dr. Moreau* (John Frankenheimer, 1996), *Mimic* (Guillermo del Toro, 1997) und *Spider-Man* (Sam Raimi, 2002) leisteten ihren Beitrag dazu, den Trend zu komplexen und aufmerksamkeitsfordernden Vorspännern wieder zu beleben.<sup>26</sup>

Kyle Cooper hat bestätigt, dass die Anfertigung der berühmten Opening-Credits-Sequenz aus David Finchers *SE7EN* (1995), die sich in ihrer auffallenden Stilisierung von Schrift und Bild extrem vom restlichen Film abtrennt, auch auf Ideen des Regisseurs David Fincher basiert.<sup>27</sup> Selbst die geschlossene Form bedeutet also keinesfalls, dass der Regisseur des Films nicht an der Entstehung solcher experimenteller Credits-Sequenzen mitwirkt. Durch den Verzicht auf innerfilmisch anmutendes Bildmaterial wird es nur schwerer das Wirken des Regisseurs des Films in den Credit-Sequenzen festzustellen. Der Filmregisseur bzw. seine filmische Handschrift bleibt darin nur indirekt auszumachen.

Natürlich kann man die Vorliebe eines Regisseurs für einen gewissen Title-Designer oder Score-Komponisten allein schon als Merkmal seiner „mise-en-scène“ werten. Alfred Hitchcock hat in *VERTIGO* (1958), *PSYCHO* (1960) und noch weiteren Filmen mit Saul Bass als Title-Designer zusammengearbeitet. Der Score von Bernard Herrmann hat dabei die bewegten Graphiken von Bass dynamisiert. In diesem Fall ist es dann auch der Score, der die totale Trennung der geschlossenen Form vom eigentlichen Film verhindert, da dieser auch dort noch Einsatz findet.

In einem Interview zu *MARRIED TO THE MOB* (1988) erklärt Demme, wie es zur Entscheidung, seine vielleicht interessanteste Closing-Credits-Sequenz durch eine Aneinanderreihung von Einstellungen hervorzuheben, gekommen ist.

Q: You roll the final credits over shots, or even scenes, that weren't retained in the final cut. Why?

A: Above all, I wanted to apologize to some actors whose parts had been cut. For example, Joe Spinell's part. He's one of my old collaborators and his talent remains too unappreciated. He played a gangster in Dean Stockwell's restaurant and got himself killed. Unfortunately, this episode, a kind of gang war, was too long and I had to cut it. It was a light story that required a lively rhythm. I had another reason: in offering a glimpse of something I'd cut, I thought it would be fun to make the audience think about the editing, to show it the process of making a film.<sup>28</sup>

Demme nutzt in *MARRIED TO THE MOB* die Freiheit einer offenen Form der Closing-Credits-Sequenz, um dort dem Publikum noch etwas anzubieten, nämlich die Option einer variablen

<sup>26</sup> Allison. "First Things First". S. 11.

<sup>27</sup> Vgl. Alexander Böhnke. *Paratexte des Films: Über die Grenzen des filmischen Universums*. Bielefeld: transcript, 2007. S. 107 f.

<sup>28</sup> Interview geführt von Michael Henry und Hubert Niogret (1989). In: *Jonathan Demme: Interviews*. Robert E. Kapsis (Hg). USA: University Press of Mississippi, 2009. S. 42-57. S. 55 f.

Rückschau. Er füllt den Rand dieses Films mit narrativen Randmomenten und Randfiguren und fordert zum Abschluss noch einmal die Rezeptionshaltung heraus. Er gestaltet eine Abweichung vom narrativen Zentrum und unterstreicht damit auch insgesamt den Aspekt der Randerscheinungen in seinen Filmen.

## 1.2. Der Auteurdiskurs als Randproblematik

Demme beschreibt den Title-Designer Pablo Ferro, der seit *HANDLE WITH CARE* (1977) für den überwiegenden Teil der Credits-Sequenzen in Demmes Werk eingesetzt wurde, als „the best designer of film titles in the country today.“<sup>29</sup> Diese Aussage verweist indirekt auf das Problem der Zuschreibung, denn Demme ist offensichtlich nicht allein zuständig für die Gestaltung der Credits-Sequenzen. Als Auteur bleibt er dort aber weiterhin erkennbar.

Der über viele Jahre umkämpfte Begriff des Auteurs wurzelt in der teils sehr programmatisch formulierten Ausrichtung der *Cahiers du Cinéma*. Der politisch aufgeladene Aufsatz „Une certaine tendance du cinéma français“<sup>30</sup> von Francois Truffaut aus dem Jahre 1954 zählt dabei nach wie vor als Schlüsselmoment der „politique des auteurs“ und damit auch eines umfangreichen internationalen Diskurses. Der Filmkritiker Truffaut forderte damals, noch bevor er selbst Filmschaffender wurde, die Kühnheit von „Regisseuren“ und „Filmmännern“ ein. Er lehnte Filme von „Literaten“ und „Scenaristen“ ab. Regisseure wurden aufgerufen mit einem modernen französischen Film, der sich selbst als unabhängige Kunst etablieren sollte, einen Abgesang auf jene „Tradition der Qualität“ zu gestalten, die sich, so schien es, vom prägenden Einfluss einiger Literaten nicht befreien wollte.<sup>31</sup>

Anfang der 60er-Jahre formulierten schließlich die Amerikaner mit Hilfe der französischen Überlegungen ihre eigene Auteur-Theory. Ein Problem dieser Auteur-Theory war, dass sie als solche nur noch als Mittel zum Zweck für einen Teil der meinungsmachenden Filmkritik fungierte. Man verglich die verschiedenen Filme eines ausgewählten Regisseurs untereinander, und suchte nach Merkmalen einer erkennbaren Handschrift und damit nach einer eigenständigen „mise-en-scène“. Andrew Sarris, die zentrale Figur der amerikanischen Auteur-Theory verdeutlicht in seinem programmatischen Buch *The American Cinema*, das erstmals 1968 veröffentlicht wurde, noch einmal was als „mise-en-scène“ zu verstehen ist:

---

<sup>29</sup> Tom Allen. „Demme’s Monde: A B-Movie Maker Makes the Grade“. In: *Jonathan Demme: Interviews*. Robert E. Kapsis (Hg.). USA: University Press of Mississippi, 2009. S. 3-5. S. 5.

<sup>30</sup> Francois Truffaut. „Eine gewisse Tendenz im französischen Film“. In: *Der Film: Manifeste, Gespräche, Dokumente*. Bd. 2. 1945 bis heute. Theodor Kotulla (Hg.). Übs. Annemarie Czaschke. München: Piper, 1964. S.116-132.

<sup>31</sup> Vgl. ebd. S. 128.

As I wrote some years ago, I would suggest a definition of *mise-en-scène* that includes all the means available to a director to express his attitude toward his subject. This takes in cutting, camera movement, pacing, the direction of players and their placement in the decor, the angle and distance of the camera, and even the content of the shot.<sup>32</sup>

Wurde einem Regisseur der Auteur-Status schließlich zuerkannt, war damit automatisch jeder seiner schwächeren Filme wertvoller als die beste Arbeit eines durchschnittlichen Regisseurs. „Am I implying that the weakest Ford is superior to the strongest King? Yes!“<sup>33</sup> schrieb Andrew Sarris 1962 selbstbewusst.

Vom politischen Ansatz, der den Beginn der französischen Debatte einleitete, war zu diesem Zeitpunkt nicht mehr viel übrig. Stattdessen diente die Theorie zunehmend als Werkzeug, das es Filmkritikern erlaubte, Regisseure, die sie bewunderten, auf ein Podest zu heben. Pauline Kael, die damals sicherlich bedeutendste weibliche Vertreterin der US-Filmkritik, wies in ihrer Polemik über jene Art der Filmkritik, wie sie Andrew Sarris vertrat, darauf hin, dass es nicht darum gehen könne, die Bedeutung des Werkes eines Künstlers an der Anzahl seiner Wiederholungen zu messen.

[in] every art form, critics traditionally notice and point out the way the artists borrow from themselves (as well as from others) and how the same devices, techniques, and themes reappear in their work. This is obvious in listening to music, seeing plays, reading novels, watching actors; we take it for granted that this is how we perceive the development or the decline of an artist (and it may be necessary to point out to auteur critics that repetition without development is decline).

[Criticism] is an art, not a science, and a critic who follows rules will fail in one of his most important functions: perceiving what is original and important in new work and helping others to see.<sup>34</sup>

Kael lässt in diesem Aufsatz aus dem Jahre 1963 auch nicht unerwähnt, dass die Auteur-Theorie eine Spielwiese für ausschließlich männliche Kollegen sei. „If there are any female practitioners of auteur criticism, I have not yet discovered them.“<sup>35</sup>

Janet Staiger hat daran erinnert, dass die zunehmende Ablehnung des Auteurs im Film, eine Haltung die 1968 unter anderem in Roland Barthes Essay über den Tod des Autors<sup>36</sup> gipfelte, für eine neue heranwachsende Generation an Filmemachern ein Problem darstellte. „[The] attempted death of the author comes at a time particularly nonadvantageous for some individuals – feminists,

<sup>32</sup> Andrew Sarris. *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968*. USA: Da Capo, 1996. S. 276.

<sup>33</sup> Andrew Sarris. „Notes on the Auteur Theory in 1962“. In: *Film Theory and Criticism*. Gerald Mast u. Marshall Cohen (Hg.). Oxford: Oxford University, 1974. S.650-665. S.650.

<sup>34</sup> Pauline Kael. „Circles and Squares: Joys and Sarris“. In: Pauline Kael. *I Lost it at the Movies*. New York: Marion Boyars, 2002. S. 292-319. S. 294 f.

<sup>35</sup> Ebd. S. 319.

<sup>36</sup> Vgl. Roland Barthes. „Der Tod des Autors“. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko (Hg.). Übs. Matias Martinez. Stuttgart: Reclam, 2000. S. 185-193.

gay and lesbian activists, and antiracists. Depriving us of our voices just as we are speaking more loudly seems a plot.”<sup>37</sup> Diese Haltung wich zunehmend alternativen Betrachtungsweisen. „Authorship is always a way of looking at films“<sup>38</sup>, schreibt Janet Staiger zum Beginn ihrer Abhandlung und verweist damit auf die Notwendigkeit dieses Prozesses.

Es haben sich daher bis heute Sichtweisen etabliert, die die Auteurfrage nicht allein anhand des Regisseurs beantworten. Ian Cameron verdeutlicht, dass es unter Umständen auch der Kameramann oder sogar der Schauspieler sein kann, der als Auteur im Film tätig ist.<sup>39</sup> Peter Wollen verweist auf die Möglichkeit der „Multiple Authorship“, die es auch beim Schreiben gibt. „[Writing] is always multiple – besides the denominated author there was always a preexisting source or series of sources, acknowledged or unacknowledged collaborators, publishers, agents, editors, [censors].“<sup>40</sup>

Trotz der ungeklärten Verhältnisse bleibt das Interesse am Auteur bestehen. In der aktuellen amerikanischen Filmkritik oder amerikanischen Beiträgen zu Regisseuren findet der „Auteur“-Begriff nach wie vor Verwendung. Ein interessanter Absatz findet sich in Dave Itzkoffs Beitrag für die *New York Times* zu INCEPTION von Christopher Nolan.

With these few bread crumbs Mr. Nolan and his studio are confident that their opaque and costly film will lure large crowds. They are betting that moviegoers have come to regard Mr. Nolan as a director who combines intimate emotions with outsize imagination and seemingly limitless resources — a blockbuster auteur who has made bigness his medium.<sup>41</sup>

Auch hier wird wieder mit Hilfe der Auteur-Idee dem Werk eines Regisseurs besondere Bedeutung zugeschrieben. Allerdings findet die Bewertung bereits auf der Zuschauerseite statt und der Auteurkritiker ist nicht mehr Voraussetzung. Jene Rezeptionshaltung, die von dem Gedanken geprägt ist, dass ein Regisseur als der eigentliche Schöpfer eines Filmwerks gilt und dass seine individuelle schöpferische Qualität in seinem Gesamtwerk erkennbar sein soll, wird also auch von einem heutigen Massenpublikum eingenommen bzw. erwartet. Insofern hat sich die Grundidee der Auteur-Theory sehr erfolgreich durchgesetzt und ist auch werbestrategisch verwertbar. Es ist kein Zufall, dass im Trailer zu INCEPTION nur der Name des Regisseurs herausgehoben wird. Zu Beginn ist zu lesen „FROM CHRISTOPHER NOLAN“ und gleich darauf folgt „THE

---

<sup>37</sup> Janet Staiger. „Authorship Approaches“. In: *Authorship and Film*. David A. Gerstner u. Janet Staiger (Hg.). London: Routledge, 2003. S. 27-57. S. 29.

<sup>38</sup> Ebd. S.28.

<sup>39</sup> Vgl. Ian Cameron. „Films, Directors and Critics“. In: *The Film Studies Reader*. Joanne Hollows (Hg.). London: Arnold, 2000. S. 63-68. S. 65 ff.

<sup>40</sup> Peter Wollen. „The Auteur-Theory: Michael Curtiz and Casablanca“. In: *Authorship and Film*. David A. Gerstner u. Janet Staiger (Hg.). London: Routledge, 2003. S. 61-76. S. 69.

<sup>41</sup> Dave Itzkoff. „The Man Behind the Dreamscape“ (30.8.2010). In: *The New York Times*. URL: [http://www.nytimes.com/2010/07/04/movies/04inception.html?\\_r=1](http://www.nytimes.com/2010/07/04/movies/04inception.html?_r=1). Zugriff: 25.8.2010.



DIRECTOR OF THE DARK KNIGHT“.<sup>42</sup>

Natürlich bleibt ein Filmwerk, vor allem wenn es eine teure Studioproduktion ist, eine gestalterische Leistung von vielen. In diesem Zusammenhang die Aufmerksamkeit stets auf den Regisseur zu lenken bleibt ein Problem, das die Auteur-Theory, in der Art wie sie eingesetzt wurde, mitverursacht hat. Diese Feststellung befreit den Begriff des „Auteurs“ im Bereich des Filmschaffens aber keineswegs von seiner Sinnhaftigkeit.

Yet authorship does matter. It matters especially to those in nondominant positions in which asserting even a partial agency may seem to be important for day-to-day survival or where locating moments of alternative practice takes away the naturalized privileges of normativity.<sup>43</sup>

Darf man nun Demme die Autorschaft der Credits-Sequenzen zuerkennen, auch wenn ein Title-Designer in diesen Sequenzen als Gestalter wirkt? Dass sich Demme die Credits-Sequenzen nicht aus der Hand nehmen lässt, wird durch die in diesem Bereich eingearbeitete „mise-en-scène“ deutlich, die wiederum durch den Einsatz von „alternative practices“ erkennbar bleibt. Aussagen von Demme bezüglich der Wahl des gezeigten Ortes, der Musik, und der Szenen, die für die Credits-Sequenzen verwendet wurden, runden dieses Bild noch weiter ab. In einem Interview zum Film THE SILENCE OF THE LAMBS spricht er über die letzte Einstellung, die schließlich als bleibender Hintergrund für die Closing-Credits genutzt wurde.

Q: *Why did you choose to have the last scene with Lecter in Haiti? I know you've got a thing for it – the music, the culture ...*

A: *It's not necessarily Haiti.*

Q: *Yeah, but it is.*

A: *[Laughs.] I thought you really had to get a sense in a very brief time that Lecter had tracked Chilton to the ends of the earth, to a place that redefined "off the beaten track". So, because I'm very familiar with Haiti and the Creole language and the atmosphere, it seemed like a good choice.*<sup>44</sup>

Der wuchernde Auteur-Diskurs bleibt bei Demme nicht ohne Folgen. Die Wirkung seiner besonderen Randfiguren, den Agenten, hängt auch davon ab, ob diese als unabhängig wahrgenommen werden. Gerade weil inzwischen auch das Kinopublikum den Auteur-Diskurs aktiv mitbestimmt, scheint diese Unabhängigkeit umso mehr bedroht. Die Gefahr besteht, dass jede periphere Erscheinung zuallererst als individuelle Handschrift des Auteurs gewertet wird und ausschließlich über diesen Umweg Interpretation erfährt. Dass Jonathan Demme eine Arbeitsweise anstrebt, die ein gewisses Abtauchen seiner Person hinter und neben die Randfigur zulässt, ist

<sup>42</sup> Vgl. Trailer unter folgender URL: <http://trailers.apple.com/trailers/wb/inception>. Zugriff: 25.8.2010.

<sup>43</sup> Steiger. "Authorship Approaches". S. 27.

<sup>44</sup> Interview geführt von Gavin Smith (1991). In: *Jonathan Demme: Interviews*. Robert E. Kapsis (Hg.). USA: University Press of Mississippi, 2009. S. 58-70. S. 69.

hilfreich.

## 2. Paratexte „Anmerkung“ und „Vorwort“

Der französische Literaturwissenschaftler Gérard Genette hat in den 80er-Jahren den Paratext-Begriff für literarische Werke definiert. Er findet in seiner Untersuchung aber auch Raum für Überlegungen, die eine interdisziplinäre Verzweigung einräumen.

[Falls] man einräumt, daß sich dieser Begriff auf Bereiche ausdehnen läßt, in denen das Werk nicht aus einem Text besteht, so liegt auf der Hand, daß andere oder sogar alle Künste eine Entsprechung unseres Paratextes besitzen: etwa der Titel in der Musik oder in der bildenden Kunst, die Signatur in der Malerei, der Vorspann im [Kino] <sup>45</sup>

Als Paratext gilt ihm, was den literarischen Text begleitet. „Dieser Text präsentiert sich [...] selten nackt, ohne Begleitschutz einiger gleichfalls verbaler oder auch nicht-verbaler Produktionen wie einem Autorennamen, einem Titel, einem Vorwort und Illustrationen.“<sup>46</sup> Außerdem berücksichtigt Genette in den einzelnen Kapiteln seines Buches *Paratexte* unter anderem noch Format, Umschlag, Satz, Widmung, Motto, Zwischentitel und Anmerkung. Der Paratext umgibt und verlängert den Text und ermöglicht es, dass dieser in der Form des Buches präsent gemacht wird. Er bedeutet eine unbestimmte Zone und steht an der Schwelle zum Innen und Außen des Werkes. Er hält sich in der räumlich organisierten Welt des Buches stets an den Rändern auf, während der eigentliche Text das Zentrum bildet.<sup>47</sup>

Ein Element des Paratextes hat, zumindest wenn es aus einer materialisierten Mitteilung besteht, zwangsläufig eine Stellung, die sich im Hinblick auf den Text situieren läßt: im Umfeld des Textes, innerhalb ein und desselben Bandes, wie der Titel oder das Vorwort, mitunter in den Zwischenräumen des Textes, wie die Kapitelüberschriften oder manche Anmerkungen; diese erste und sicherlich typischste Kategorie, von der unsere ersten elf Kapitel handeln werden, bezeichne ich als *Peritext*. Immer noch im Umfeld des Textes, aber in respektvoller (oder vorsichtigerer) Entfernung finden sich alle Mitteilungen, die zumindest ursprünglich außerhalb des Textes angesiedelt sind: im allgemeinen in einem der Medien (Interviews, Gespräche) oder unter dem Schutz privater Kommunikation (Briefwechsel, Tagebücher und ähnliches). Diese zweite Kategorie, die die beiden letzten Kapitel einnehmen wird, nenne ich in Ermangelung einer besseren Lösung *Epitext*.<sup>48</sup>

Peritext und Epitext bilden zusammen den Paratext.

Alexander Böhnke hat eine Öffnung des Paratext-Begriffs für die Filmwissenschaft forciert, indem

---

<sup>45</sup> Genette. *Paratexte*. S. 387 f.

<sup>46</sup> Ebd. S. 9.

<sup>47</sup> Vgl. ebd. S. 9 ff.

<sup>48</sup> Ebd. S. 12.

er von Beginn an auf die unterschiedlichen Voraussetzungen von Literatur und Film verwiesen hat.<sup>49</sup> Das war sicherlich unumgänglich, hat aber dazu geführt, dass bestimmte Begrifflichkeiten und damit verbundene Fragestellungen aus Böhnkes Analysen ausgeschlossen wurden. Ein vom Auteur-Regisseur gestaltetes Vorwort, vor allem in seiner Funktion der Rezeptionslenkung, aber auch Anmerkungen, die laut Genette oft in einer „sehr engen Beziehung“ mit den eröffneten Diskursen des Vorwortes stehen,<sup>50</sup> bieten sich als interessante Untersuchungsgegenstände für den Bereich des Films an.

Genette räumt bezüglich der Anmerkung, die häufig als dokumentarische Ergänzung dient, Bedenken ein. „Oft sind sie [die Anmerkungen] so eng auf das eine oder andere Detail des Textes bezogen, daß ihnen eigentlich keine selbständige Bedeutung zukommt: daher ein Unbehagen bei ihrer Behandlung.“, schreibt er gleich zu Beginn des Kapitels.<sup>51</sup> Für Genette weist der Paratext „Anmerkung“ eine problematische Bezogenheit zum Text auf. Was hier für das literarische Werk gilt, muss erst recht für den Spielfilm gelten. Eine Anmerkung im Spielfilm kann sich eigentlich nur mitten im ablaufenden Filmtext aufhalten. Aber vielleicht kann man sie dennoch erkennen.

Interessant und hilfreich bei der Analyse einer möglichen filmischen Form dieses paratextuellen Elements könnte ein Hinweis von Genette sein, in dem er von einer „emanzipierten Funktionsweise“ der Anmerkung schreibt:

Kurz, unter allen diesen auktorialen Anmerkungen gibt es ein auffallendes Übergewicht dokumentarischer Ergänzungen und kaum auktoriale Kommentare. Es ließe sich eine emanzipiertere Funktionsweise vorstellen, bei der die Anmerkung nicht mehr unter den Diskurstyp fiele, sondern, selbständig und in eigenem Interesse, narrativen Typs wäre und eine momentane Verzweigung der Erzählung übernehme.<sup>52</sup>

In Anlehnung an Valéry schwebt Genette eine Form der Anmerkung vor, die im Verlauf des Textes auf die narrative Alternative verweist, die sich dem Geist anbietet, bevor schließlich der Text seine vorgegebene Richtung wieder aufnimmt.<sup>53</sup> Abgesehen davon, dass Genette selbst keinen literarischen Text nennen kann, der diese Form der Anmerkung nutzt, lässt er auch die Frage im Raum stehen, ob ein solcher Gebrauch der Anmerkung als Paratext oder als Organisation des eigentlichen Textes zu werten wäre.<sup>54</sup>

Für die Filmwissenschaft ist dieser Gedanke durchaus spannend. Gerade der narrative Typ der Anmerkung, für den Genette in der Literaturwissenschaft kein Beispiel finden konnte, könnte ein

---

<sup>49</sup> Vgl. Böhnke. *Paratexte des Films*. S. 7 ff.

<sup>50</sup> Vgl. ebd. S. 305.

<sup>51</sup> Vgl. ebd. S. 304.

<sup>52</sup> Genette. *Paratexte*. S. 320.

<sup>53</sup> Vgl. Genette. *Paratexte*. S. 320.

<sup>54</sup> Vgl. ebd. S. 320.

bedeutender Paratext des Films sein.

I can't think of any other director who is so instinctively and democratically interested in everybody he shows you. Each time a new face appears, it's looked at with such absorption and delight that you almost think the movie will flit off and tell this person's story.<sup>55</sup>

Pauline Kaels hiermit nochmals festgehaltener Eindruck einer immer wieder stattfindenden Aufmerksamkeitsverlagerung in Demmes Filmen beschreibt eine denkbare Variante, wie zum Beispiel die emanzipierte Form der Anmerkung im Film gestaltet sein könnte.

Es bieten sich zwei Typen dieser narrativen Form der Anmerkung an, die sich durch ihre unterschiedliche Wirkung beschreiben lassen. Mit beiden Typen konfrontiert Demme den Zuschauer in seinem Werk. Der erste Typ markiert Kleinstfiguren, die deutlich in die Erzählung eingeordnet werden aber dabei durch einen Bedeutungsüberschuss gekennzeichnet sind. Dieser verweist auf eine eigene Geschichte, die schließlich in der folgenden Handlung des Films nicht erzählt werden kann. Den zweiten Typ hat Genette in seiner kurzen Abschweifung zur emanzipierten Funktionsweise der Anmerkung möglicherweise gar nicht in Betracht gezogen. Dieser betont Figuren, die im Bereich des narrativen Zentrums angesiedelt werden, ohne dass eine Einordnung darin möglich wird. Sie sind deutlich anwesend, aber der Grund ihrer Präsenz bleibt unbeantwortet. Da Demme in solchen Momenten regelmäßig auf Musiker zurückgreift, die einfach sich selbst spielen, kann auch eine Gleichzeitigkeit von narrativer und diskursiver Form der Anmerkung nicht ausgeschlossen werden.

Das Moment der Gleichzeitigkeit ist auch das bedeutendste Merkmal, das die Beziehung von Text und Paratext im Film auszeichnet. Credits-Sequenzen, die mit innerfilmischen Bildmaterial ausgestattet werden, stellen diese Gleichzeitigkeit besonders deutlich aus, da hier Paratexte, wie etwa der Name des Regisseurs, und erste Momente der Narration zusammenfallen.

Auch verschiedene paratextuelle Einheiten können im Film zur gleichen Zeit auftreten. In Jonathan Demmes Opening- und Closing-Credits-Sequenzen erscheint der Name des Auteurs im Rahmen der Creditierung, während dieser meist umgeben ist von einem Bild- und Tonraum, der der „mise-en-scène“ des Regisseurs entspricht, und der damit die Rezeption lenkt. Der Paratext „Autornamen“ und eine, um es noch vorsichtig auszudrücken, Art filmische Version des Paratextes „Vorwort“ bzw. „Nachwort“ treffen hier gleichzeitig aufeinander.

---

<sup>55</sup> Kael. „Doubling Up: Something Wild“. S. 230.

### 3. Agenten des Marginalismus

Wie anders könnte man auf den Text einwirken als durch das Insistieren auf dem marginalistischen Freiheitsraum und seinen Chancen sowie durch Agenten des Marginalismus, die sich in den Text hineinwagen?<sup>56</sup>

Die Position der Credits-Sequenzen ist eine marginale. Sie befinden sich an den äußersten Rändern des Films und gehören nur beschränkt oder gar nicht seiner Narration an. Jonathan Demme füllt diese Ränder mit Elementen seiner „mise-en-scène“, die selbst von Randerscheinungen bestimmt ist. Mit dem Einsetzen der Closing-Credits in *SOMETHING WILD* beginnt plötzlich eine Figur, die im Filmverlauf nur zweimal kurz in Erscheinung getreten ist, zu singen und zu tanzen. Sie bestimmt die linke Bildhälfte während sich auf der rechten die Credits von unten nach oben bewegen. (Abb. 1) Was man zu sehen und hören bekommt ist eine ungewöhnliche Performance einer Reggae-Version von *WILD THING*. Der 60er-Jahre Rock-Klassiker von *THE TROGGS* ist dabei kaum wiederzuerkennen. Die Sängerin und Darstellerin ist Sister Carol, eine aus Jamaika stammende Reggaekünstlerin, die noch weitere kleine Auftritte in Demmes Spielfilmen *MARRIED TO THE MOB* und *RACHEL GETTING MARRIED* hat. Vor allem in *SOMETHING WILD* und *RACHEL GETTING MARRIED* sind die von ihr dargestellten Figuren von geringer Bedeutung für die zentrale Narration. Sie bleiben dort namenlos, und es macht den Eindruck, als spiele sich die Künstlerin selbst. Mit der Show-Einlage in den Closing-Credits von *SOMETHING WILD* wird die bis dahin eingenommene Rezeptionshaltung des Filmschauenden unerwartet auf die Probe gestellt. Eine Figur der Diegese, die nur am äußersten Rand der Narration eine Funktion erfüllt hat, wird zur einzigen Attraktion der letzten Minuten eines im Grunde schon abgeschlossenen Films.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Schlette. „Der Marginalismus ist ein Humanismus“. S. 311.

<sup>57</sup> Vgl. *Gefährliche Freundin* (Jonathan Demme. Orion Pictures: 1986). DVD. MGM Home Entertainment: 2002. 01:43:38-01:46:45.



Abb. 1: Sister Carols Performance am Filmrand (SOMETHING WILD, 1986)<sup>58</sup>

„A true testament of her resilient spirit and energy spans nearly three decades in a male dominated industry, Sister Carol is a trailblazer for women in reggae.”<sup>59</sup> Als dunkelhäutige Frau aus Jamaica, die schließlich in New York als Reggaemusikerin ihre ersten Erfolge feierte<sup>60</sup>, ist Sister Carol vielleicht auch ein Modellfall einer „Agentin des Marginalismus“. Der Kulturphilosoph Heinz Robert Schlette hat in seinem 1977 erstmals veröffentlichten Aufsatz „Der Marginalismus ist ein Humanismus“ die „Agenten des Marginalismus“ dazu aufgerufen, sich wieder in den „Text“ hineinzuwagen. Sie könnten auf den „ahuman“ gewordenen „Text“ humanisierend einwirken.<sup>61</sup>

Der Text, das ist weder die Welt noch die Natur, noch die Geschichte, noch das Seiende oder gar das Sein, noch die Wirklichkeit, noch die Gegenwart, noch das Ganze – denn all diese Titel schließen die Marginale ein. Der Text ist das Werk des homo faber, oder genauer: Insofern der Mensch als homo faber agiert, hat er den Text geschaffen und schafft er ihn auch künftig. (...) So betrachtet, fassen wir den Text als das vom Menschen – insofern er homo faber ist – Gemachte.<sup>62</sup>

Schlette wählt bewusst die Bildlogik von „Text“ und „Marginalie“ bzw. „Text“ und Randerscheinung, um seinen Humanismus zu kennzeichnen, legt aber auch gleichzeitig Wert auf die Wirklichkeitsnähe dieser Metapher. Marginalismus bedeutet demnach „die immer wieder zu konstatierende Relation zwischen Randexistenz und Existenz im Text oder Textexistenz“.<sup>63</sup> Der Mensch wird im sich selbst fortschreibenden „Text“ zum Betreuer und Bediener. Das von ihm „Gemachte“, also der „Text“, entwickelt seine eigenen Zwänge und Abläufe. Schlette erinnert an die Fähigkeit des Menschen sich auf Distanz zu begeben und den „Text“ von außen zu betrachten.

<sup>58</sup> Abbildungen in dieser Arbeit sind den beschriebenen Szenen und Einstellungen entnommen. Die Quellenangabe der Abbildungen findet demnach in den Fußnoten der Szenen- und Einstellungsbeschreibungen statt.

<sup>59</sup> Unbekannter Verfasser. „Sister Carol - Bio“. In: *Sister Carol*. URL: <http://www.sistercarol.com/main.asp>. Zugriff: 15.8.2010.

<sup>60</sup> Vgl. ebd.

<sup>61</sup> Vgl. Schlette. „Der Marginalismus“. S. 311 ff.

<sup>62</sup> Ebd. S. 304.

<sup>63</sup> Vgl. ebd. S. 303.

„Marginalismus ist nicht Weltflucht, viel mehr Bedingung der Möglichkeit von Weltkritik, während pure Text-Existenz in der Fatalität des Integriertseins seine Form von Verlorenheit ans Ablaufende [bedeutet]“<sup>64</sup>.

Humanismus kann sich in der Freiheit entfalten. Die Möglichkeit von Freiheit und damit Losgelöstheit vom „Text“ bieten sich in der Freizeit. Der Moment der Selbstentfaltung und Reflexion ist nur dort möglich, denn „Im-Text-Sein“ bedeutet immer ein „Im-Streß-Sein“ und damit ein „Sich-fremd-Sein“. Selbst wenn Freizeit nicht mit erkennbar Sinnvollem ausgefüllt wird, bleibt sie nicht unbedingt ungenutzt. Auch im Müßiggang „ist ein Moment enthalten, das der Text nicht kennt und nicht brauchen kann“.<sup>65</sup>

Als „Agent des Marginalismus“ betritt man schließlich aus der marginalistischen Position, die auch eine humanistische sein kann, den „Text“ und versucht auf diesen einzuwirken. Schlette schätzt die Chancen auf Erfolg nur sehr gering ein, denn man wird nicht viele Gelegenheiten finden, die sich für das humanisierende Einwirken im „Text“ anbieten.<sup>66</sup>

In seinem Aufsatz führt der Philosoph selbst an, dass sich das Verhältnis von „Text“ und Randposition an sehr verschiedenartigen „Texten“ aufzeigen lässt. Ingo Hermann schlägt in Anlehnung an Schlettes Ideen einen „Transfer des Begriffs der Marginalie in den fortgeschriebenen Medienkontext“ vor.<sup>67</sup>

Schaut man sich die Strukturen des Medienkomplexes an, so erkennt man auch hier, dass 'techne' zwar gewissermaßen naturwüchsig das Konstrukt hervorgebracht hat und in Betrieb hält, daß aber dieses Konstrukt des homo faber keineswegs total und totalitär ist. Es läßt vielmehr durch die Struktur seiner Entstehung und seiner Rezeption einen Leerraum für die Interpretation, den Kommentar, eben die MARGINALIE.

[Was] Mikrophon und Kamera aufzeichnen und als Material bereitstellen, ist – cum grano salis – die technisch ermöglichte Abbildung von Wirklichkeit.

Das Bereitgestellte ist aber noch nicht das Produkt. Dieses entsteht erst durch Bearbeitung. Der belichtete Film muß entwickelt, die elektromagnetische Markierung der Folie muß gespeichert werden, durch Auswahl und Montage muß (und kann) ein Produkt hervorgebracht werden, das aufgrund von Entscheidungen so oder anders ausfällt und das auf die eine oder andere Weise wirkt. Die Bearbeitung ist also der Ort der Freiheit. Hier entfaltet sich der Spielraum des Marginalismus.

In der Bereitstellung des Medienmaterials ist der homo faber et functionalis nicht frei. Unwissend setzt die Technik den TEXT. Im dialektischen Defizit jedoch erfordert sie den interpretatorischen Eingriff. Dieser Eingriff setzt Entscheidungen voraus und erzwingt einen Dialog, der ohne transzendierende Freiheit nicht gedacht werden kann. Diese (marginalistische) Freiheit ist die Chance des Humanismus.<sup>68</sup>

Die „marginalistische Freiheit“ eines Regisseurs auf den „Text“ einzuwirken kommt bei der

---

<sup>64</sup> Vgl. Schlette. „Der Marginalismus“. S. 309.

<sup>65</sup> Vgl. ebd. S. 308.

<sup>66</sup> Vgl. ebd. S. 314.

<sup>67</sup> Ingo Hermann. „Der bearbeitete Text oder Die Rückgewinnung der Kultur: Bemerkungen über den Ort des Marginalismus in den Medien“. In: *Vom Rande her? Zur Idee des Marginalismus*. Klaus-Peter Pfeiffer (Hg.). Würzburg: Königshausen & Neumann, 1996. S. 217-221. S. 217 ff..

<sup>68</sup> Ebd. S. 219 f..

Filmproduktion eigentlich schon früher zum Tragen. Schon das Drehbuch kann interpretatorische Entscheidungen des Regisseurs, sofern er das Mitspracherecht hat, zur Folge haben. Auswahl der Schauspieler, des Score-Komponisten, des Settings, der Requisiten und das Verändern von Szenen sind dann bereits ein Kommentar auf den Drehbuchtext.

I consider myself an interpretative director. If I get turned on by a script, it's my job to make the viewers of the movie feel the way I felt as a reader of the script. If there is a scene in the screenplay that I don't feel I can make work, I'll tell the writer. He'll either say, "OK, we can lose it," or he will explain why the scene is important, so that I'll understand the value of it and be able to direct it well. It's always a dialogue.<sup>69</sup>

Der Technikeinsatz von Mikrophon und Kamera bedeutet für Hermann einen Niveauwechsel und nicht zuletzt den Moment wo der Filmtext besonders Gefahr läuft unwissend weitergeschrieben zu werden, auch wenn, was Hermann unerwähnt lässt, Entscheidungen wie etwa Einstellungsgröße und Lichtsetzung vom Filmteam vorgenommen werden müssen.

Laut Hermann kann die Technik einen „Text“ nur unwissend fortschreiben und erst der filmschaffende Künstler kann durch Erfüllung folgender Interpretationsaufgaben einen marginalistischen Freiraum wahren und nutzen. Neben der von ihm angeführten Notwendigkeit von Montage besteht auch die Option, eine Szene, falls das Ergebnis nicht zufriedenstellend war, nochmals zu drehen, auch wenn diese Möglichkeit durch vorgegebene Zeitpläne und budgetäre Bedenken stark eingeschränkt sein mag.

Der Regisseur, und nicht nur dieser, wird während der Filmherstellung zum Kommentator verschiedener Textphasen, denen er sich im Laufe der Produktion immer wieder stellen muss. Damit der marginalistische Freiraum, der dadurch entsteht, während der Filmherstellung nicht vertan wird, braucht laut Hermann gerade die Filmindustrie den Künstler „[als] die klassische marginale Existenz“.<sup>70</sup> Er wird so zu jenem „Agent des Marginalismus“, den Schlette fordert, sofern er die Gelegenheiten des humanisierenden Einwirkens auf den sich entwickelnden Filmtext nutzt. Hermann überträgt dem filmschaffenden Künstler eine politische Verantwortung. Nicht zuletzt durch seinen Einfluss besteht die Chance den Filmtext zu re-humanisieren.

Ein Auteur-Regisseur ist nicht automatisch auch ein „Agent der Marginalismus“, dessen zentrale Funktion es ja bleibt, im Sinne von Schlette, re-humanisierend tätig zu werden. Seine Ausgangsposition wird nach Hermann insofern als günstig erklärt, als seine Arbeit ohne marginalistischen Freiraum nicht denkbar scheint. Entscheidend bleibt aber, wie er diese Situation nutzt. Ob sich durch sein Einwirken in dem Endprodukt Film ein deutlicher Marginalismus

---

<sup>69</sup> Interview geführt von Michael Sragow (1984). In: *Jonathan Demme: Interviews*. Robert E. Kapsis (Hg). USA: University Press of Mississippi, 2009. S. 17-24. S. 21.

<sup>70</sup> Vgl. Hermann. „Der bearbeitete Text“. S. 220.



eingeschrieben hat, kann überprüft werden. Im Grunde bieten sich jedem Regisseur zumindest zwei klar voneinander zu unterscheidende Optionen an, wie er den angebotenen Freiraum ausfüllen kann. Er kann versuchen am Text eines vorliegenden Drehbuchs zu bleiben, also alle Entscheidungen dem umzusetzenden „Text“ und damit auch der zentralen Narration unterzuordnen bzw. anzupassen, oder er kann Augenblicke der Verwirrung zulassen, und z.B. Bildmaterial betonen und in den „Text“ schmuggeln, welches den angebotenen Erzählfluss an verschiedenen Stellen ausfranst, stört oder gar ausbremst und diesen im günstigsten Fall um etwas Neues bereichert. Die Frage, ob ein Regisseur am Ende damit durchkommt oder ob andere Entscheidungsträger, vielleicht Schauspieler oder Produzenten, dafür sorgen, dass der „Textfluss“ wiederhergestellt werden muss, ist eine, die wahrscheinlich schon im Vorfeld zu einer Selbstbeschränkung vieler Filmemacher, vor allem bei Großproduktionen, führt. Der Auteur-Regisseur besteht zumindest schon auf eine Ergänzung, die der „Text“ nicht wirklich brauchen kann, nämlich seine individuelle Handschrift. Diese bildet daher auch einen besonders geeigneten Körper, von dem aus eine Humanismus-Analyse für den Spielfilm vorangetrieben werden kann.

Hermann zielt in seiner Formulierung nicht auf eine spezielle Filmgattung ab. Außerdem bedeutet seine Verallgemeinerung, dass er auch für die Entstehungsphase der Filmproduktionen Hollywoods jene marginalistische Freiheit des Filmkünstlers nicht nur als vorhanden annimmt, sondern sie auch dort als unumgänglich voraussetzt. Die Chance in den entstehenden Filmtext humanisierend und damit „wissend“ einzugreifen ist demnach bei jedem Film gegeben. Das eigentliche Problem gestaltet sich aber, wie schon erwähnt, dort, wo die Gelegenheiten nicht hinreichend genutzt werden bzw. dort wo sich der Freiraum so sehr zusammenzieht, sich der Regisseur in einem Ausmaß selbstbeschränkt, dass er dem „Text“ gar nicht mehr im Wege stehen kann. Insofern bedeuten Filmmomente, die im Textzentrum stehen, sich dort aber nicht problemlos einordnen lassen, weil sie eigentlich einen peripheren Aspekt abbilden, Markierungen, die erste Ansätze einer möglichen Re-Humanisierung in sich tragen könnten.

Dieser auf das Medium Film übertragene philosophische Humanismus-Diskurs bietet sich bei der Analyse des Gesamtwerks von Jonathan Demme als besonders brauchbar an. Demmes Filmschaffen zeichnet sich durch seine Gattungsvariation aus. Man findet in seinem Werk große Studioproduktionen genauso wie Filme die sozusagen schon von Anfang an dazu bestimmt waren im Abseits zu zirkulieren.

But I'm an armchair experimenter! I have the privilege of being tied to one of the best studios, Orion Pictures. I made my last two pictures with them (Anm. des Autors: Gemeint sind SOMETHING WILD , 1986, und MARRIED TO THE MOB, 1988;); they look for subjects for me. And they let me play around with marginal projects when that suits me. It's a very comfortable situation.<sup>71</sup>

Interessant ist auch mit welcher Regelmäßigkeit Demmes Werk als das eines Humanisten begriffen wird.

Q. You started making B-movies for Roger Corman. Are you surprised by the humanistic direction your career has taken?

A. [I've] been going down to New Orleans every three months since January '06 because I'd heard about this group of pioneer people who had, despite enormous obstacles that we all know about, gone back to the neighborhoods and reclaimed their property and were refusing to give up on their homes. So I've started visiting those people, with [the writer] Daniel Wolff. I've now got hundreds and hundreds and hundreds of hours of film that amount to memoirs of these great New Orleanians. But it's funny. If I put a lot of energy over time into the documentary stuff, I find myself jonesing for fiction. "Rachel Getting Married" was fiction, and we chose to do it as though we were making a documentary. Continued... It's all fun. I love filmmaking, and I'm a people person, so I guess that's reflected in what you characterize as being "humanist." I'd rather film the best in us than the worst in us. Although whatever I mean by that, I'm also a sucker for horror movies. Gosh, that's a long-winded response to a straightforward question.<sup>72</sup>

In den von einem Hurricane zerstörten Landschaften von New Orleans trifft Demme auf jene Menschen, die dort verzweifelt versuchen, ihren Besitz und ihre Heimat zurückzuerobern. Der Regisseur sucht in verschiedenen Projekten die Begegnung mit dem Menschen an der Peripherie. Diese Bewegung an den Rand und wieder zurück, die der Regisseur wiederholt vollzieht, ist auch charakteristisch für jene, die Schlette seinen Agenten abverlangt. Dabei wird ein Humanismus gefordert, der sozusagen erst am Rand bzw. in der Distanz zum „Textzentrum“ wieder entdeckt werden muss. Die Idee endet dabei nicht mit dem Romantisieren der Randexistenz. Der nächste Schritt, der zurück in den „Text“ führt, ist erforderlich.

Bei Demme sind es emanzipierte Zustände von Toleranz, Solidarität und Selbstbestimmtheit, die er in der Randexistenz wiederfindet und mit denen er seine Agenten im Spielfilm schließlich ausrüstet. Im Spielfilm löst Demme das große Versprechen vom fiktiven und narrativen Zentrum ein aber betont in seiner „mise-en-scène“ die Freiheiten von Kleinstfiguren, die den ungestörten Ablauf des Erzählten erschweren.

---

<sup>71</sup> Henry und Niogret. *Jonathan Demme: Interviews*. S. 53.

<sup>72</sup> Interview geführt von Wesley Morris (2010). In: *The Boston Globe*. URL: [http://www.boston.com/ae/movies/articles/2010/02/28/director\\_jonathan\\_demme\\_and\\_film\\_critic\\_wesley\\_morris\\_in\\_a\\_q\\_and\\_a/?page=1](http://www.boston.com/ae/movies/articles/2010/02/28/director_jonathan_demme_and_film_critic_wesley_morris_in_a_q_and_a/?page=1). Zugriff: 31.8.2010.

#### 4. NEW WORLD PICTURES

Wenn man über Jonathan Demmes filmische Handschrift schreibt, lohnt es, sich zuallererst mit seinen Anfängen als Filmemacher auseinanderzusetzen. Welche gewichtige Stellung in seinem Filmschaffen Roger Corman einnimmt, wird schnell klar, wenn man den zahlreichen Aussagen Demmes bezüglich seiner Zeit bei Cormans NEW WORLD PICTURES Aufmerksamkeit schenkt. Dort wurden mit Beginn der 70er-Jahre in kürzester Zeit zahlreiche Exploitation-Filme produziert. Demme war zuerst Ideenlieferant für Storys und Drehbuchautor, und schließlich brachte er von 1974-1976 als Regisseur seine ersten drei Filme heraus.

The most important thing Roger did for me was sit down with me right before I directed CAGED HEAT and run down just how to do a job of moviemaking. He hit everything: Have something interesting in the foreground of the shot; have something interesting happening in the background of the shot; try to find good motivation to move the camera, because it's more stimulating to the eyes; if you're shooting the scene in a small room where you can't move the camera, try to get different angles, because cuts equal movement; respect the characters and try to like them, and translate that into audience liking and respecting the characters. To me, those are the fundamentals. I don't know if Roger had a similar lunch with Coppola, but look at THE GODFATHER. It's a classical Roger Corman movie. All the Corman moves are there – a little sex, a little violence, a little social comment. [...]<sup>73</sup>

Was Demme in diesem Interview beschreibt, ist Teil der „Roger Corman School of Film“, wie diese von seinen Protégés liebevoll genannt wird.<sup>74</sup> Es war üblich, dass sich Corman mit den Neuankömmlingen, die wie Demme oft noch keine praktische Erfahrung im Bereich der Filmproduktion hatten, traf, um ihnen auseinanderzusetzen, welche Dinge dabei für ihn von besonderer Bedeutung sind.<sup>75</sup> Als Roger Corman 1970 seine Filmproduktions- und Verleihfirma NEW WORLD PICTURES gründete und sich dazu entschloss selbst keine Regie mehr zu führen, bekamen junge Filmbegeisterte die Möglichkeit als Filmemacher im Exploitation-Kino Fuß zu fassen. Einige der namhaftesten Regiegrößen besuchten die sogenannte „Roger Corman School of Film“. Neben Jonathan Demme haben auch Peter Bogdanovich, James Cameron, Francis Ford Coppola, Joe Dante, Ron Howard, John Sayles und Martin Scorsese ihre Karrieren dem prägenden Einfluss Cormans zu verdanken.<sup>76</sup>

Das Genre des Exploitation-Films ist nicht mit den B-Movies der großen Hollywood-Studios zu verwechseln, welche vor allem in den 50er-Jahren ihre bedeutendste Zeit hatten.<sup>77</sup> Die

---

<sup>73</sup> Sragow. *Jonathan Demme: Interviews*. S. 19 f.

<sup>74</sup> Beverly Gray. *Roger Corman: An unauthorized Life*. New York: Thunder's Mouth, 2004. S. 242 ff.

<sup>75</sup> Ebd. S. 106 f.

<sup>76</sup> Vgl. Gray. *Roger Corman*. S. 242 ff.

<sup>77</sup> Vgl. Einführung von Jeffrey Sconce. In: *Sleaze Artists: Cinema at the Margins of Taste, Style and Politics*. Jeffrey Sconce (Hg). USA: Duke University, 2007. S. 1-16. S. 2.

Exploitation-Filme wurden nämlich von unabhängigen Firmen produziert und teilweise, wie bei NEW WORLD, auch vertrieben und nutzten Themen und Storys jener Filme der großen Studios, die gerade erfolgreich waren.<sup>78</sup> Sie wurden in den Anfängen überwiegend in Autokinos und den sogenannten „Grind-Houses“ gezeigt, wo häufig mehrere solcher Filme bis früh morgens gespielt wurden.<sup>79</sup>

Mit zunehmender Akzeptanz der Filme verlagerten sich die Aufführungsorte. „Die frühen siebziger Jahre waren goldene Zeiten für Exploitation-Filme. Sie wurden plötzlich nicht mehr nur in Autokinos, sondern auch in großen Kinos der Innenstädte gespielt.“<sup>80</sup> Die NEW WORLD-Filmproduktionen der 70er-Jahre stehen in dem Ruf, dass sie fast alle „profitabel“ waren, ein Umstand, den Roger Corman nie müde wurde genussvoll zu kommentieren: „My first seventeen pictures in a row were profitable until I lost money on an art film about racial segregation called *The Intruder*. I learned my lesson and almost never lost money on a film again.“<sup>81</sup> Das ist natürlich nur schwer zu belegen, aber sollte es stimmen, ändert das nichts daran, dass das Exploitation-Kino vor allem aus heutiger Sicht als ein marginales betrachtet werden muss. Eventuelle Gewinne waren ja auch nur denkbar, weil die zur Verfügung stehenden Budgets und die Löhne für die gewerkschaftlich nicht organisierten Regisseure und Drehbuchautoren verhältnismäßig gering waren.<sup>82</sup> *CAGED HEAT*, Jonathan Demmes erste Regiearbeit für Corman, wurde 1974 mit einem Budget von 180.000 \$ geplant und verwirklicht. Im Vergleich dazu wird die im selben Jahr fertiggestellte PARAMOUNT PICTURES Produktion *THE GODFATHER: PART II* mit einem Budget von ungefähr 13.000.000 \$ ausgewiesen.<sup>83</sup>

Mit Ende der 60er-Jahre und Beginn der 70er-Jahre war die kulturelle Gegenbewegung in Amerika noch voll im Gange. Somit ist es wenig verwunderlich, dass sich gerade in dieser Zeit für ein Filmgenre Platz fand, welches sich vor allem ästhetisch von den großen Studioproduktionen vergangener Tage deutlich unterschied.

---

<sup>78</sup> Vgl. Stephanie Rothman. „Everything you never wanted to know about Exploitation Films“. In: *Girls, Gangs, Guns. Zwischen Exploitation-Kino und Underground*. Carla Despineux und Verena Mund (Hg). Marburg: Schüren, 2000. S. 47-53. S. 47 ff.

<sup>79</sup> Vgl. Gespräch zwischen Quentin Tarantino und Robert Rodriguez. In: *Grindhouse: The Sleaze-Filled Saga of an Exploitation Double Feature*. Kurt Volk (Hg). New York: Weinstein, 2007. S. 10-14. S. 10.

<sup>80</sup> Rothman. „Exploitation Films“. S. 52.

<sup>81</sup> Roger Corman. *How I made a hundred Movies in Hollywood and never lost a Dime*. New York: Di Capo, 1990. S. ix.

<sup>82</sup> Pam Cook. „Stephanie Rothman, Feminismus und die Kunst des Exploitation-Films“. In: *Girls, Gangs, Guns. Zwischen Exploitation-Kino und Underground*. Carla Despineux und Verena Mund (Hg). Marburg: Schüren, 2000. S. 20-36. S. 27.

<sup>83</sup> Die Zahlen sind der Internet Movie Database ([www.imdb.com](http://www.imdb.com)) entnommen. Zugriff: 28. November 2011.

1970 brodelte Amerika nur so vor politischen Konflikten. Der lange und bittere Krieg in Vietnam hatte die Gesellschaft polarisiert, in den Straßen gab es gewaltsame Anti-Kriegs-Kundgebungen. Andere Konflikte, die lange unter der Oberfläche geköchelt hatten, brachen nun hervor. Schwarze und Frauen, Gruppen die schon seit langem unter gesetzlicher und gesellschaftlicher Diskriminierung zu leiden hatten, forderten die Gerechtigkeit, die man ihnen so lange verwehrt hatte.<sup>84</sup>

Interessant ist der Fakt, dass der damals fortgeführten Entwicklung des sich den Zeitgeist einverleibenden NEW HOLLYWOOD-Kinos der großen Studios heute nach wie vor große Anerkennung gezollt wird, während man Exploitation-Filme der Independentfirmen kaum kanonisiert wiederfindet. Anders ausgedrückt: EASY RIDER von Columbia Pictures ist kein Film, dem es an Bekanntheit mangelt, während NEW WORLD-Produktionen wie STUDENT NURSES oder CAGED HEAT weiterhin nur als Randthemen wahrgenommen werden.

Stephanie Rothman, Regisseurin von STUDENT NURSES, dem ersten von NEW WORLD produzierten Film, führt aus, dass sie sich damals, als sie bei Corman begann, durchaus als Feministin empfand, trotz der Themen, denen sie sich in ihren Filmen für NEW WORLD widmen musste.<sup>85</sup> „Ich rechne es Corman hoch an, dass er nichts gegen die etwas interessanteren und kontroverseren Themen meiner Filme hatte, solange der ruchlosen Dreieinigkeit der Exploitation-Werte Anerkennung gezollt wurde: Gewalt, Sex und nackte Haut.“<sup>86</sup> Zu den typischen Merkmalen des Exploitation-Kinos gehören aber auch noch die unbekannten Schauspieler, cartoonartige Figurenzeichnung, unzusammenhängende Szenen und die meistens erkennbar billige Produktion.<sup>87</sup>

„Roger Corman has promoted more women to positions of power than probably any person I know.“<sup>88</sup> verrät Linda Shayne, die mit Roger Corman bei CONCORDE PICTURES, die Verleih- und Produktionsfirma die Corman in den 80er-Jahren gründete, zusammengearbeitet hat. Beverly Gray schreibt in ihrem Buch über Corman, dass dieser immer stolz darauf war, dass bei seiner Mitarbeiterauswahl Entscheidungen völlig geschlechtsunabhängig getroffen wurden.<sup>89</sup> Ob dies aber letztendlich dazu geführt hat, dass bei NEW WORLD - relativ betrachtet - mehr Frauen als Regisseurinnen arbeiten durften als zur gleichen Zeit in HOLLYWOOD, ist damit nicht geklärt.

Aber es gab Frauen bei NEW WORLD und sie hatten mit einigen Kompromissen zu kämpfen. Sie wurden, wie ihre männlichen Kollegen, schlecht bezahlt, mussten mit dem engen Zeitplan und Budget zurechtkommen und natürlich auch im gleichen Genre arbeiten, das aber eines war, das die Bedürfnisse eines jungen männlichen Publikums befriedigen sollte. In den „Schwestern-

---

<sup>84</sup> Stephanie Rothman. „Zu The Student Nurses“. In: *Girls, Gangs, Guns. Zwischen Exploitation-Kino und Underground*. Carla Despineux und Verena Mund (Hg). Marburg: Schüren, 2000. S. 39-41. S. 40.

<sup>85</sup> Vgl. Rothman. „Exploitation Films“. S. 50.

<sup>86</sup> Rothman. „Exploitation Films“. S. 50.

<sup>87</sup> Vgl. Cook. „Die Kunst des Exploitation-Films“. S. 28.

<sup>88</sup> Zitiert nach einer aufgezeichneten Conversation in: Gray. *Roger Corman*. S. 103.

<sup>89</sup> Vgl. Gray. *Roger Corman*. S. 102 f.

Schülerinnen“-Zyklen und Frauengefängnisfilmen ging es nicht zuletzt darum, die Nacktheit schöner und gedemütigter Frauen auszustellen. Nacktheit, Sex und Gewalt waren sozusagen die Vorgaben, an die sich auch jede junge Regisseurin bei Corman zu halten hatte.<sup>90</sup> Man war also aufgefordert einfallsreich vorzugehen, wenn man der jeweiligen Produktion eine eigene Note geben wollte. Gelegenheiten dazu gab es offensichtlich.

Stephanie Rothman hat beschrieben, wie sie in *STUDENT NURSES*, der in 17 Tagen mit einer kleinen Crew gedreht wurde, versucht hat, die darin gezeigten Schwesternschülerinnen so selbstbestimmt und intelligent wie möglich zu gestalten. Das hatte zur Folge, dass sich Roger Corman nach der Sichtung des Rohschnitts Sorgen machte. „[Er] befürchtete, die Schwesternschülerinnen seien so intelligent, dass ihr Sexappeal darunter leide.“<sup>91</sup> In ihrem Film *GROUP MARRIAGE* hat Rothman bei den Nacktaufnahmen auf eine gewisse Ausgewogenheit geachtet. Da Roger Corman stets auf Nacktszenen bestand, war es ihr wichtig, wenn es denn schon sein musste, nicht nur nackte Frauen sondern auch nackte Männer im Film zu präsentieren.<sup>92</sup>

Das sind jetzt nicht unbedingt verzweifelte Versuche einer Feministin, in einem Genre zu überleben, welches grundsätzlich frauenfeindlich ist. Der Diskurs zum Exploitation-Film trägt in sich das Merkmal der Polarisierung. Dass dieses Genre nicht unbedingt eine Position besetzt, die dem Feminismus im Wege steht, ist eine vielfach vertretene Ansicht. Es findet sich darin nämlich „[auch] jede Menge Bildmaterial, nach dem man im Mainstream-Kino Hollywoods vergeblich sucht und das aus einer feministischen Perspektive im positiven Sinne interessant ist.“<sup>93</sup> Dieser Kontrast ist eigentlich schon in den Vorgaben festgelegt. Corman selbst wollte einerseits auf Nacktheit nicht verzichten, andererseits war es ihm auch wichtig, dass die Story und Bilder, die um die entblößten Filmfiguren gestaltet wurden, immer auch ein gesellschaftskritisches Element anzubieten hatten.<sup>94</sup> Ausserdem sollte sowohl der Regisseur als auch am Ende das Publikum Sympathie für die Figuren empfinden.

Seltsamerweise sind Regisseurinnen die für *NEW WORLD* gearbeitet haben, wie Stephanie Rothman oder Barbara Peters, nicht durch folgende Mainstream-Produktionen bekannt geworden. Pam Cook, die seit den 70er-Jahren über Film und Feminismus schreibt, hat festgestellt, dass spätere Großproduktionen die ihre Wurzeln im billigen Exploitation-Film haben, wie Jonathan

---

<sup>90</sup> Vgl. Rothman. „Student Nurses“. S. 39 ff.

<sup>91</sup> Ebd. S. 40.

<sup>92</sup> Vgl. Podiumsgespräch von Stephanie Rothman und Verena Mund. In: *Girls, Gangs, Guns. Zwischen Exploitation-Kino und Underground*. Carla Despineux und Verena Mund (Hg). Marburg: Schüren, 2000. S. 54-75. S. 66 f.

<sup>93</sup> Vgl. Carla Despineux, Verena Mund. „Augenfällig, Augenblick!“. In: *Girls, Gangs, Guns. Zwischen Exploitation-Kino und Underground*. Carla Despineux und Verena Mund (Hg). Marburg: Schüren, 2000. S. 13-19. S. 16.

<sup>94</sup> Vgl. Interview geführt von Scott Tobias (2002). In: *Jonathan Demme: Interviews*. Robert E. Kapsis (Hg). USA: University Press of Mississippi, 2009. S. 141-146. S. 142.

Kaplans *ACCUSED* (1988) oder Jonathan Demmes *SILENCE OF THE LAMBS* (1991), und aus feministischer Sicht interessantes Material darstellen, ausschließlich von männlichen Mitgliedern der „Roger Corman School of Film“ übernommen worden sind. Das macht sie Demme nicht zum Vorwurf, aber sie bedauert es natürlich.<sup>95</sup>

Die Filmwissenschaftlerin und langjährige Mitarbeiterin der Kölner FEMINALE Carla Despineux hat 1999 im Zuge der Veranstaltung *GIRLS, GANGS, GUNS* Demmes erste Regiearbeit für *NEW WORLD*, den „Woman-in-Prison-Film“ *CAGED HEAT*, aufgeführt. Die Wahl fiel unter anderem auf diesen Film, weil Demme die typisierten Vorgaben des Frauengefängnisfilms ironisierend umgesetzt hat und in der Narration des von Demme selbst geschriebenen Drehbuchs darauf geachtet wurde, dass die zu Beginn eingesperrten und gedemütigten Frauen ihre schwer erkämpfte Freiheit am Ende behalten durften.<sup>96</sup>

Demme hat in einem Interview zu *THE SILENCE OF THE LAMBS* aus dem Jahr 1991 dargelegt, worin für ihn unter anderem der Reiz bestand für Roger Cormans *NEW WORLD PICTURES* Filme zu machen.

Ever since my days of working with Roger Corman, and perhaps before that, I've been a sucker for a woman's picture. A film with a woman protagonist at the forefront. A woman in jeopardy. A woman on a mission. These are themes that have tremendous appeal to me as a moviegoer and also as a director. [For] women to achieve what they want is harder than for men to achieve what they want. That brings a touch of the underdog to them, and I respond to that.<sup>97</sup>

Es macht natürlich wenig Sinn, den Exploitation-Film heilig zu sprechen. Zu Recht muss sich dieses Genre aufgrund der Darstellung von nackten Frauenkörpern und den fragwürdigen Dingen, die diese über sich ergehen lassen müssen, immer auch den Vorwurf der Frauenfeindlichkeit gefallen lassen. Gleichzeitig aber bot dieses Kino Chancen. Allein der Umstand, dass die Geschichten solcher Filme um diese Frauenfiguren konstruiert werden mussten und so das marginalisierte „Objekt“ ins Zentrum setzten, birgt subversives Potential. Ob es genutzt wurde, ist eine andere Frage. Demmes Wunsch als Regisseur „eine Frau und ihre Mission“ zu präsentieren, deutet zumindest an, dass das Drehen von Exploitation-Filmen auch als Chance verstanden werden konnte. Hier bot es sich sozusagen per Vorgabe an, weibliche Filmfiguren aus unmenschlichen, passiven Situationen heraus zu aktivieren und sie so in Protagonistinnen zu verwandeln.

Dass es Freiräume gab, die es gestatteten, seine Ideen und Vorhaben in Rahmen der von Corman abgesteckten Zielsetzungen einzubringen, steht außer Zweifel. Davon zeugen auch die Berichte von Stephanie Rothman, in denen sie schildert, dass sie keine Einschränkung beim Entwickeln

<sup>95</sup> Vgl. Cook. „Die Kunst des Exploitation-Films“. S. 35 f.

<sup>96</sup> Vgl. Despineux, Mund. „Augenfällig, Augenblick“. S. 15 f.

<sup>97</sup> Smith. *Jonathan Demme: Interviews*. S. 60.

einer eigenen Ästhetik zu fürchten hatte, solange sie sich nur im Rahmen des vorgegebenen Budgets und Zeitplans aufhielt.<sup>98</sup> Auch Jonathan Demme konnte Ideen umsetzen, solange er sich an die Regeln hielt. „So long as you remain more or less within the limits of his specifications, he [Roger Corman] lets you shoot.“<sup>99</sup>

FIGHTING MAD hätte Jonathan Demmes zweite Regiearbeit für NEW WORLD werden sollen. Doch als 1975 die Vorbereitungen dafür anliefen, musste er plötzlich ein anderes Corman-Projekt übernehmen, nachdem die geplante Regisseurin Shirley Clarke zehn Tage vor Drehbeginn dieses nicht mehr verwirklichen wollte.<sup>100</sup> Somit wurde CRAZY MAMA sein zweiter Film.

In ten days, I was supposed to rewrite the script, complete the casting, find locations, etc.

[It] was a crazy experience. I had problems changing the awful things in the script that didn't work. It was supposed to be a comedy, but there was also a bloodbath with all the ladies killed at the end, and that seemed impossible to me. I eliminated the bloodbath, but I left in a police fusillade against the cars, with the ladies getting away.<sup>101</sup>

Als frisch ausgebildeter Regisseur bei NEW WORLD sah man sich offensichtlich sehr schnell mit einem umfangreichen Aufgabengebiet konfrontiert. Roger Corman war mit den Veränderungen am Ende des Drehbuchs von CRAZY MAMA nicht glücklich. Demme hatte sich dennoch durchgesetzt und seine Version verfilmt und damit fast die Möglichkeit verspielt noch einen weiteren Film für NEW WORLD drehen zu dürfen, denn Corman war nicht sehr zimperlich, wenn es darum ging, sein Personal zu wechseln.<sup>102</sup> „[Roger] Corman called me to tell me that he was furious with me ... but that we'd eventually be making the picture.“<sup>103</sup> FIGHTING MAD wurde 1976 fertiggestellt und war Demmes letzte Arbeit für Corman.

Es war also auch gegen den Willen des Produzenten möglich, bei NEW WORLD PICTURES Ideen einzubringen und zu verwirklichen. Ohne eigenen Willen zum Entschluss war es auch gar nicht ratsam für Corman zu arbeiten. Bei den Dreharbeiten, die oft nicht länger als zwei Wochen dauern durften, gab es nur gelegentlich Besuche des Produzenten. Ansonsten war man auf die technischen Mittel, auf sein Team aber auch die Lokalitäten und Gegebenheiten angewiesen, wo man filmte. Der Mut zur Spontaneität, wie man es einigen Schilderungen Demmes entnehmen kann, war Grundvoraussetzung.<sup>104</sup> Dies darf aber nicht zum Trugschluss verleiten, dass die vielen

---

<sup>98</sup> Vgl. Podiumsgespräch von Stephanie Rothman und Verena Mund. In: *Girls, Gangs, Guns. Zwischen Exploitation-Kino und Underground*. Carla Despineux und Verena Mund (Hg.). Marburg: Schüren, 2000. S. 54-75. S. 64 f.

<sup>99</sup> Henry und Niogret. *Jonathan Demme: Interviews*. S. 44.

<sup>100</sup> Vgl. ebd. S. 44 f.

<sup>101</sup> Ebd. S. 45.

<sup>102</sup> Vgl. Gray. *Roger Corman*. S. 109.

<sup>103</sup> Henry und Niogret. *Jonathan Demme: Interviews*. S. 45.

<sup>104</sup> Vgl. eine angeführte Anekdote Demmes zu den Dreharbeiten von CAGED HEAT in: Corman. *How I made a hundred Movies*.



frischen Regisseure bei Corman gezwungenermaßen zu einem eigenen Stil finden mussten. „[We] knew what the hell Corman wanted and that we’d better deliver it.“<sup>105</sup>

Corman hatte damals die Erfahrung jahrzehntelanger Regiearbeit hinter sich und wird nach wie vor von vielen seiner Protégés für sein Werk bewundert.<sup>106</sup> In Demmes Fall ist festzuhalten, dass er nach den Corman-Jahren nicht mehr für das Drehbuch seiner Spielfilme zuständig war. Das CHARADE-Ramake THE TRUTH ABOUT CHARLIE (2002) bildet die einzige Ausnahme. Demme besteht darauf, dass er bestenfalls ein durchschnittlicher Drehbuchautor gewesen ist.<sup>107</sup> Für die klassische Auteur-Frage ist es ein durchaus bedeutender Umstand, dass Demme sich von der Aufgabe des Drehbuchschreibens befreite, und so seine „mise-en-scène“ weiterentwickelte, ohne weiterhin an der Rolle eines „Literats“ festzuhalten. Bedeutende Elemente der „Roger Corman School of Film“ hat er seither nie vernachlässigt. Frauen als Protagonistinnen bilden regelmäßig das Zentrum seiner Filmhandlungen. Auch Cormans Ratschlag, dass man die Aufmerksamkeit des Zusehers durch das Angebot im Bild stets stimulieren soll, findet man in jedem seiner Filme umgesetzt.

Vor allem aber die Idee, jede Figur mit gleicher Aufmerksamkeit zu behandeln, unabhängig von der „screen time“<sup>108</sup>, verarbeitet Demme mit verwirrender Konsequenz in seinen späteren Spielfilmen. Durch die gleichzeitige Koppelung an einen Aspekt der Arbeitsweise des Regisseurs, der ebenfalls auf die Corman-Jahre zurückgeht, kommt es dabei zu deutlichen Rand-Markierungen. Nach wie vor vermeidet er es, so weit es geht, Probeaufnahmen mit seinen Akteuren zu machen, weil er dadurch das Moment des spontanen Ereignisses und damit besonderen Ergebnisses gefährdet sieht.<sup>109</sup>

Von Relevanz ist natürlich auch, dass bereits die Credits-Sequenzen seiner ersten Arbeiten eine zum Film hin offene Struktur aufweisen und damit den Raum am Rand festlegen, den Demme erst in den Folgejahren abenteuerlicher ausgestalten wird.

Jonathan Demme hat seine Lehrjahre als Regisseur bei einem Mann absolviert, der seine Filme abseits der großen US-Studios produzierte, also an der Peripherie des eigentlichen Marktes. Demme hat diesen Ort nie hinter sich gelassen und sich über die Jahre den notwendigen Freiraum geschaffen, den er auch bei Corman in diesem Ausmaß nicht vorfand. Seine Großproduktionen, wie z.B. PHILADELPHIA (für SONY PICTURES) oder THE MANCHURIAN CANDIDATE

---

S. 205.

<sup>105</sup> Sragow. *Jonathan Demme: Interviews*. S. 19.

<sup>106</sup> Vgl. Martin Scorsese, Peter Bogdanovich, Jonathan Demme (u.a.) in der angeführten Zitatsammlung „Praise for Roger Corman“ in: Corman. *How I made a hundred Movies*. Ohne Seitenangabe.

<sup>107</sup> Vgl. Sragow. *Jonathan Demme: Interviews*. S. 20.

<sup>108</sup> Vgl. Tobias. *Jonathan Demme: Interviews*. S. 142.

<sup>109</sup> Vgl. ebd. 143.

(für PARAMOUNT PICTURES), entstanden zu einer Zeit, als Demme bereits selbst über den „Final Cut“ entscheiden konnte.<sup>110</sup>

Dass den weiblichen Regisseuren bei Corman eine solche Zukunft nicht beschieden war, ist ein Umstand, der hier nur am Rande angeführt werden soll. Stephanie Rothmans Urteil zum Thema Exploitation-Film fällt daher mit Abstand auch wesentlich härter aus als das ihrer damaligen männlichen Kollegen bei Corman. „Heute gibt es nur noch wenige Autokinos, und Exploitation-Filme werden in jeder Art von Kino selten gezeigt. Wohin sind sie verschwunden?“, fragt sie Ende der 90er-Jahre und fährt ein paar Zeilen später fort: „Um ehrlich zu sein: ich vermisse sie nicht.“<sup>111</sup>

#### 4.1. „Sosein“ in CAGED HEAT

Die Arbeiten für NEW WORLD PICTURES bilden das bis heute kaum beachtete Frühwerk des Regisseurs. Die offene Struktur der Credits-Sequenzen ist hier nur ein Merkmal, welches einem in den Folgearbeiten immer wieder begegnet, dort allerdings mit weitreichenden Konsequenzen.

CAGED HEAT wurde im Rahmen der Feminale-Veranstaltung aufgeführt, weil er mit den Stereotypen abtrünniger Frauen spielt und die typisierten Vorgaben des „Women-in-Prison-Film“ ironisiert.<sup>112</sup> Carla Despineux und Verena Mund fassen die Handlung folgendermaßen zusammen: „Im Frauengefängnis werden die Gefangenen von der Aufseherin und einem sadistischen Arzt grausam gequält. Die Rebellinnen solidarisieren sich, um zu fliehen.“<sup>113</sup> Für den ironisierenden Tonfall sorgen Szenen, die mit den Erwartungshaltungen des Kinopublikums spielen. Diesen Rebellinnen gelingt am Ende die Flucht. Im finalen Akt kommt es zu einer wilden Schießerei zwischen dem männlichen Wachpersonal und den ausbrechenden Frauen. Nahezu alle Männer bezahlen ihren Einsatz mit dem Leben, während die vier Heldinnen unverletzt in eine unbekannte Zukunft fahren.<sup>114</sup> Der Augenblick des „Shootout“ wird im Westerngenre im Regelfall als rein maskulines Moment gestaltet. CAGED HEAT sucht diesbezüglich nach einer entgegengesetzten Haltung. Es ist dabei nicht unkomisch anzusehen, mit welcher Überlegenheit hier vier Frauen das männliche Gewaltmonopol überwinden.

„[They] are last seen heading over a ridge and disappearing as Demme cuts to a point-of-view shot

---

<sup>110</sup> Vgl. Interview geführt von Adrian Wootton (1998). In: *Jonathan Demme: Interviews*. Robert E. Kapsis (Hg). USA: University Press of Mississippi, 2009. S. 96-114. S. 109.

<sup>111</sup> Rothman. „Exploitation Films“. S. 52 f.

<sup>112</sup> Vgl. Carla Despineux, Verena Mund. „Die Filme der Feminale-Veranstaltung“. In: *Girls, Gangs, Guns. Zwischen Exploitation-Kino und Underground*. Carla Despineux und Verena Mund (Hg). Marburg: Schüren, 2000. S. 175-181. S. 175.

<sup>113</sup> Despineux, Mund. „Die Filme der Feminale-Veranstaltung“. S. 175.

<sup>114</sup> Vgl. *Caged Heat*. (Jonathan Demme. New World Pictures: 1974). DVD. Buena Vista Home Entertainment: 2005. 01:15:30-01:17:24.

of a rolling landscape, which, presumably, is seen out of the window of the getaway car.“<sup>115</sup> Dieser Blick auf eine vorbeiziehende oder sich in Bewegung befindliche Umgebung ist ein Inszenierungsmerkmal, das man in Demmes Werk oft beobachten kann, auch und gerade in seinen Opening- und Closing-Credits. Es ist sehr oft ein Blick aus einer Randposition hinein in den noch zu definierenden Raum der Peripherien und beginnenden Zentren. Regelmäßig ziehen in Demmes Filmen Stadtränder, karge Landschaften oder scheinbar abschließende Häuserfassaden über die Leinwand.

Wie bereits erwähnt hat Deborah Allison für die 70er-Jahre eine Veränderung in der Gestaltung der Credits-Sequenzen festgestellt. Demnach wurde die prunkvolle, geschlossene Struktur zugunsten von Opening-Credits und Closing-Credits aufgegeben, in deren Hintergrund bereits Filmaufnahmen und narratives Material eingearbeitet wurden.<sup>116</sup> Alle drei Filme, für die Demme bei Corman die Regie übernahm, spielen mit dieser offenen Form. Bei *CAGED HEAT* bleibt die Closing-Credits-Sequenz nicht durchgehend zum Film hin geöffnet. Anfangs laufen die weißen Buchstaben der Credits von unten nach oben ab, während der Ausblick der Flüchtenden dahinter weiterhin in den Film zurückverweist. Erst nach etwa 30 Sekunden wird auch formal endgültig abgeschlossen. Die Credits bewegen sich schließlich nur noch vor einem blauen Hintergrund.<sup>117</sup>

Anders verhält es sich mit der Opening-Credits-Sequenz von *CAGED HEAT*. Diese werden über die Dauer von etwa fünf Minuten nach und nach über die eingeleitete Narration gelegt. Mit den Opening-Credits wird die Urteilsvollstreckung einer der Protagonistinnen gezeigt. Außerdem bieten diese Minuten Raum für die Abbildung eines Alptrumes einer der weiblichen Inhaftierten.<sup>118</sup> Doch das vielleicht wichtigste Bildmaterial im Zusammenhang mit Demmes filmischer Handschrift bilden jene Szenen der Credits-Sequenz, in denen der Regisseur das Leben und Treiben der Gefangenen im Gefängnishof festhält. Frauen stehen an einem sonnigen Tag an begrenzenden Zäunen, spazieren durch asphaltiertes und bewachtes Gelände und lehnen an Wänden.<sup>119</sup> Es ist trotz der offensichtlich tristen Situation eine farbenfrohe Beobachtung voller Bewegung, Lebendigkeit und multikulturellem Nebeneinander. Es sind Aufnahmen, die dem narrativen Zwang nach Hauptcharakteren nicht nachgeben. Es sind Menschen in ihrem „Sosein“ und damit Eindrücke, die sich auch dem Stress der Interpretation entgegenstellen. Susan Sonntag hat in ihrem programmatischen Aufsatz „Gegen Interpretation“ genau solche Elemente für den

---

<sup>115</sup> Michael Bliss, Christina Banks. *What Goes Around Comes Around: The Films of Jonathan Demme*. USA: Southern Illinois University, 1996. S. 21.

<sup>116</sup> Allison. „First Things First“. S. 11.

<sup>117</sup> Vgl. *Caged Heat*. 01:17:40-01:19:00.

<sup>118</sup> Vgl. ebd. 00:02:11-00:04:34.

<sup>119</sup> Vgl. ebd. 00:04:34-00:05:46.

Film eingefordert. „Transparenz meint die Erfahrung der Leuchtkraft des Gegenstandes selbst, der Dinge in ihrem Sosein. Darin liegt zum Beispiel die Größe der Filme Bressons und Ozus und die von Renoirs *La règle du jeu*.“<sup>120</sup> Es ist also vielleicht kein Zufall, dass Pauline Kael Demmes Umgang mit den Menschen in seinen Filmen in einem ihrer Aufsätze mit der Arbeitsweise Jean Renoirs verglichen hat.<sup>121</sup>

Dieses demokratische Interesse beim Beobachten ist, wenn man so will, auch der erste Schritt hin zu jener Inszenierungsweise, die Demmes Schaffen bis heute charakterisiert. Diese lässt jederzeit die Möglichkeit offen, den anscheinend unwichtigsten Nebenfiguren oder Dingen im Film einen besonderen Moment an Aufmerksamkeit zukommen zu lassen. Durch dieses Hereinholen von Randerscheinungen gestaltet Demme schließlich jenen Eingriff, der seinen „Anti-Star-Film“ auszeichnet.<sup>122</sup>

Das Filmen der Gefangenen und ihrer Umgebung in der Opening-Credits-Sequenz von *CAGED HEAT* kann auch abseits von der klassischen Funktion eines Establishing Shots wahrgenommen werden. Die Aufnahmen dieser Frauen emanzipieren sich vom Narrativen. Das Interesse gilt der unabhängigen „Leuchtkraft“ dieser Menschen, dieser Ansammlung von Underdogs, die soweit an den Rand der Gesellschaft verbannt wurden, dass man sie vom Zentrum aus nicht mehr wahrzunehmen braucht.

Dieser erste Blick auf die Frauen erlaubt eine Neubewertung kommender Szenen. „To an extent, Caged Heat’s female nudity, which is predominantly gratuitous, also compromises its social message. For a film whose major theme is female subjugation to resort to borderline exploitation [...] is unfortunate.”<sup>123</sup>, schreiben Michael Bliss und Christina Banks in ihrem Buch über moralische Ellipsen in Demmes Werk. Tatsächlich bietet das DVD-Menü in der Abteilung „Scene-Selection“ das achte Kapitel unter dem Titel „Wet n’ Wild“ an. Als Verkaufsargument wird hier ein klares Signal gesendet, und so bekommt man, den Vorgaben Cormans entsprechend, nackte Frauen zu sehen, die sich unter der Aufsicht einer weiblichen Wärterin duschen. Dennoch soll nicht unerwähnt bleiben, dass gerade jene Bilder, die hinter dem paratextuellen Ablauf der Credits zu sehen sind, von Beginn an auch eine andere Rezeptionshaltung zulassen, die die Filmwissenschaftler Bliss und Banks in ihrem Buch aber nicht einnehmen können. Das „Sosein“ und damit das „Mensch-Sein“ der Frauen hinter den Opening-Credits als eine Art indirektes

<sup>120</sup> Sontag, Susan. „Gegen Interpretation“ (1964). In: Susan Sontag. *Kunst und Antikunst: 24 literarische Analysen*. Frankfurt am Main: Fischer, 1982. S. 11-22. S. 21.

<sup>121</sup> Pauline Kael. „The Man Who Made Howard Hughes Sing and The Iron-Butterfly Mom“. In: Pauline Kael. *Taking It All In*. New York: Holt, Rinehart, Winston, 1984. S. 71-82. S. 71 f.

<sup>122</sup> Der „Anti-Star-Film“ kann erst in einem folgenden Kapitel dieser Arbeit näher untersucht werden, weil dessen Möglichkeit auf das Vorhandensein namhafter Schauspieler und Hollywoodstars angewiesen ist. Es liegt in der Natur der Sache, dass in den ersten Arbeiten des werdenden Auteurs auf wirklich große Stars weitgehend verzichtet werden musste.

<sup>123</sup> Bliss, Banks. *What Goes Around Comes Around*. S. 23.

Vorwort zu betrachten, ist in dieser ersten Regiearbeit Demmes auch nur in der Rückschau angebracht. Dieses zugegebenermaßen noch viel zu undeutlich formulierte Gestaltungselement erlaubt bereits einen abweichenden Blick auf die Frauen unter der Dusche und befreit diese Einstellungen von ihrem rein exploitiven Motiv. Die Frauen müssen sich dem männlichen Blick nämlich nicht unterordnen. Ihr „Sosein“ bietet emanzipatorische Möglichkeiten. Die Objektivierung findet nur begrenzt statt. Die „Social Message“ der Narration unterstützt die Chance eines filmisch-paratextuellen Vorwortes, das aber erst in Demmes späteren Arbeiten deutlicher zum Tragen kommt.

#### **4.2. Nur Rand in CRAZY MAMA**

Dass Demme auch schon damals mehr im Sinn hatte, als nackte Frauen als Objekte an ein männliches Publikum zu verkaufen, konnte er noch bei Corman unter Beweis stellen. In den zwei folgenden Filmen CRAZY MAMA und FIGHTING MAD findet sich daher auch kein ähnlich verdächtiges Bildmaterial mehr, das Demmes humanisierendes Filmschaffen in Frage stellen könnte.

CRAZY MAMA kam 1975 in die Kinos und gilt als das problematische Werk Demmes für NEW WORLD PICTURES. Wie bereits zuvor ausgeführt, war CRAZY MAMA eine Auftragsarbeit, die Demme unerwartet übernehmen musste und im Eiltempo fertigstellen sollte. In CRAZY MAMA befinden sich eine Mutter und ihre Tochter auf einem Rachefeldzug gegen das System der amerikanischen Gesellschaft, an dessen erfolgreicher Teilnahme sie bisher nur scheiterten. Ihren Roadtrip durch die USA beginnen sie in Kalifornien in einem gestohlenen Auto. Sie versuchen ihr Glück in den Spielhallen von Las Vegas oder rauben einsame Tankstellen aus. Glücksspiel und Diebstahl scheinen somit die zwei Möglichkeiten, für die Unterprivilegierten, am Kapitalismus zu partizipieren. Im Zuge der Reise begegnen ihnen verschiedene Underdog-Typen, die sich ihnen anschließen.

Jonathan Demme wollte vor allem das Ende des Drehbuchs nicht verfilmen. In seiner Version, die er schließlich auch so inszenierte, entkommt diese ungewöhnliche Familie der letzten Konfrontation mit der Polizei und kann sich nach Miami Beach absetzen. Von Corman geplant war eigentlich eine abschließende Schießerei, die für die Gruppe in einem Blutbad enden sollte.

In der letzten Einstellung, die schließlich direkt in die Closing-Credits-Sequenz führt, sieht man die Entkommenen in einer Burger-Bude arbeiten. Sie tragen Perücken und sind kaum wiederzuerkennen. Wieder verlangt ein Gläubiger, diesmal aber aus dem Off, nach seinem Geld.

Als überraschende Wendung bekommt er es diesmal auch. Währenddessen findet der Geld- und Warenaustausch eines funktionierenden Kapitalismus statt. Die Burger werden aus dem Rahmen der Einstellung gereicht, während die Geldscheine aus dem Off in das Bild gehalten werden.<sup>124</sup> Es sieht so aus, als hätten diese Underdogs einen Weg gefunden, ihrem Dasein als Randexistenzen ein für die Gesellschaft akzeptableres Antlitz zu geben. Dafür sind sie aber gezwungen ihre Identität abzulegen. Sie können nur hinter einer Maske teilnehmen, die ihren Underdog-Status verleugnet. Mit den selbstbewussten „Agenten des Marginalismus“, die Demme in seinen späteren Filmen von der narrativen aber auch medialen Peripherie ins Zentrum und auch wieder zurück manövriert, hat das noch wenig zu tun. Diese Agenten zeichnen sich eben dadurch aus, dass sie in keinem Moment ihre Identität ablegen. Die erfolgreiche Teilnahme im „Text“ oder zumindest an seinen Ausläufern ist auch noch nicht das erklärte Ziel.

In formaler Hinsicht bietet diese letzte Einstellung einen spannenden Umgang mit Abschluss und Öffnung. Die Kamera gibt ein streng abgegrenztes Blickfeld frei. Man sieht durch das offene Fenster der Burgerbude hinein und beobachtet das geschäftige Treiben der Mitarbeiter auf engstem Raum. Doch der ausschließende Charakter der Aufnahme ist von Beginn an nicht undurchdringlich gestaltet, denn aus dem Off dringen Straßenlärm und Stimmengewirr. Schließlich greifen Hände aus dem Off von links und rechts in das Bild und reichen Geld und fassen die mit Burgern bestückten Teller, während die Einstellung von ihrer starren Position nicht abweicht. Die Arme der Familienmitglieder wiederum bewegen sich vom Bildzentrum an den Bildrand und darüber hinaus. Gleichzeitig setzt die Closing-Credits-Sequenz ein. Die rosafarbenen Buchstaben der Namensnennungen gleiten von unten nach oben über das bewegte Bild dahinter. (Abb. 2) Sowohl die Einstellung als auch der Film selbst erfahren an dieser Stelle keinen endgültigen Abschluss. Die Ränder bzw. verschiedenen Orte der Peripherie gestaltet Demme also schon in seiner frühen Phase mit auffallendem Interesse. Es gehört zu Demmes inszenatorischer Methodik, die Vorgaben von Rändern und Abgrenzungen festzumachen, um in Folge deren Durchlässigkeit aufzeigen zu können.

---

<sup>124</sup> Vgl. *Crazy Mama* in folgender deutschen Fassung mit verändertem Titel: *Bad Blues Girls*. (Jonathan Demme. New World Pictures: 1975). VHS. VCL Communications: 1988. 01:14:15-01:16:41.

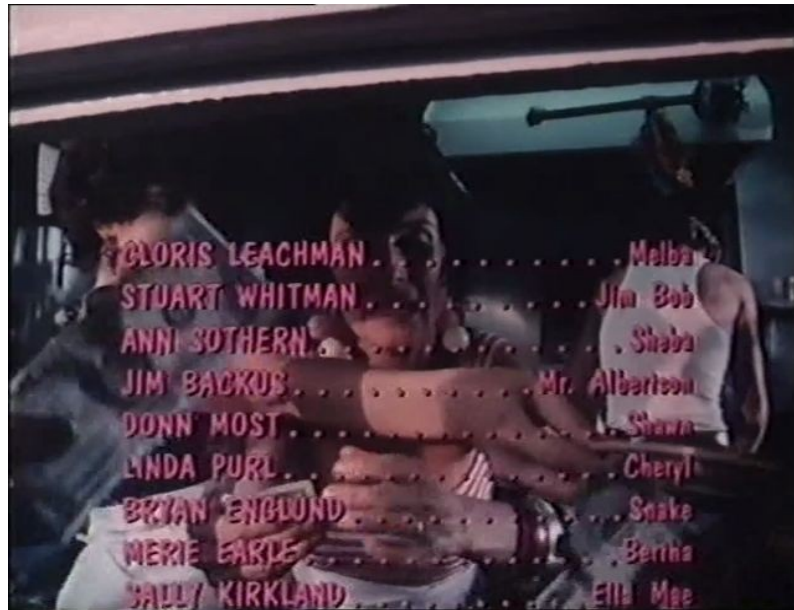


Abb. 2: Durchlässige Begrenzung (CRAZY MAMA, 1975)

Dass diese Methode bei NEW WORLD PICTURES noch nicht mit der entsprechenden Auffälligkeit vorgestellt werden konnte, liegt ganz einfach daran, dass das Gezeigte die Zonen der äußersten Peripherie noch nicht wirklich verlässt. Die eigentlichen Zentren, die dafür notwendig sind, bleiben für Demme und seine Figuren und Objekte noch in weiter Ferne. „As in *Caged Heat*, *Crazy Mama*’s plot is just a throwaway, although it is more of an annoyance here than anything else.“<sup>125</sup> Bliss und Banks bemerken hier die Abwesenheit eines wirkungsvollen narrativen Zentrums in diesen Filmen. Doch ohne die verschiedenen Zentren bietet sich auch keine Gelegenheit vom Rand her einzudringen. Die Randphänomene bleiben somit unter sich. Die gesellschaftlichen Außenseiter können ihrem Milieu nicht entkommen. Zwar verweisen die letzten Einstellungen in *CAGED HEAT* und *CRAZY MAMA* bereits auf Versuche des Eindringens bzw. Ausbrechens, aber ob diese in letzter Konsequenz auch stattfinden und erfolgreich sind, lässt das angebotene Bildmaterial offen. Bilder einer gelungenen und einer den „Text“ prägenden und verwirrenden Vermengung fehlen noch.

<sup>125</sup> Bliss, Banks. *What Goes Around Comes Around*. S. 25.

## 5. Die Zäsur SWING SHIFT

Von 1977-1980 kamen drei weitere Regiearbeiten Demmes in die US-Kinos, darunter der von PARAMOUNT PICTURES produzierte Film CITIZENS BAND (1977) und die UNIVERSAL PICTURES-Produktion MELVIN AND HOWARD (1980). Beide fanden großes Lob bei den Kritikern. MELVIN AND HOWARD gewann 1981 zwei Oscars, einen für Bo Goldman, der für das beste Drehbuch bzw. „Best Writing, Screenplay written directly for the Screen“ nominiert war, und den zweiten für die beste Nebendarstellerin Mary Steenburgen.<sup>126</sup> Dass Demme jetzt mit großen Filmstudios zusammenarbeitete und einer seiner Filme Oscars gewinnen konnte, änderte nichts an der Tatsache, dass die Arbeiten dieser Jahre kaum Publikum ins Kino lockten. Sie wurden nur in wenigen Kinos gezeigt.<sup>127</sup> In dieser Zeit und auch in den Jahren nach MELVIN & HOWARD übernahm Demme mehrfach Regie für TV-Produktionen, darunter die COLUMBO-Episode MURDER UNDER GLASS (1978) und die AMERICAN PLAYHOUSE-Episode WHO AM I THIS TIME (1982).

SWING SHIFT (1984), unter dem Vertrieb von WARNER BROS. PICTURES, sollte schließlich Demmes großer Durchbruch werden. In einem Interview mit dem Regisseur, geführt noch vor Veröffentlichung des Films, formuliert Michael Sragow die großen Erwartungen:

All this malign neglect may vanish when Demme's next movie, *Swing Shift* opens in February. It features Demme's biggest name cast so far – Goldie Hawn, Kurt Russell, Christine Lahti, and Fred Ward and Ed Harris from *The Right Stuff* – in a story of a women finding love and strength on the homefront assembly line during World War II. Demme is confident that the movie will be everything an audience could want: sexy, humorous, and touching.<sup>128</sup>

Der Film wurde dann tatsächlich zu einer Zäsur in Demmes Karriere, allerdings zu einer, die sich ganz anders gestaltete. SWING SHIFT, der schließlich 1984 in die US-Kinos kam, war für Jonathan Demme ein persönlicher Tiefschlag und ein Moment, der für seine folgende Karriere Konsequenzen hatte. Goldie Hawn, der Star des Films, war eine der treibenden Kräfte, die dafür sorgten, dass der Film in der Postproduktion und ohne die Zustimmung des Regisseurs nochmals umgeschnitten und Szenen nachgedreht wurden.<sup>129</sup> Hawn selbst war mit dem Charakterverlauf ihrer Figur Kay unzufrieden, weil der Film nicht deutlich Kays Motive hervorheben würde. In zentralen Momenten würde Demme den Focus von seiner Hauptfigur nehmen und das führe zu

<sup>126</sup> Vgl. IMDB. „Awards“. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0081150/awards>. Zugriff: 30.6.2011.

<sup>127</sup> Vgl. Interview geführt von J. Hoberman (1988). In: *Jonathan Demme: Interviews*. Robert E. Kapsis (Hg). USA: University Press of Mississippi, 2009. S. 32-38. S. 35.

<sup>128</sup> Vgl. Sragow. *Jonathan Demme: Interviews*. S. 17.

<sup>129</sup> Vgl. Bliss, Banks. *What Goes Around Comes Around*. S. 48 ff.



einer Situation, in der Hawn wirke wie „this blonde extra who'd been overpaid“.<sup>130</sup> Es war für den Star der Produktion also besonders wichtig, als solcher im Film wahrnehmbar zu bleiben.

SWING SHIFT wird von einem definierten narrativen Zentrum zusammengehalten. Die Inhaltsangabe auf der DVD-Hülle liest sich folgendermaßen:

Soldaten ohne Gewehre nannte Amerika die Frauen, die im 2. Weltkrieg in den Munitions- und Flugzeugfabriken arbeiteten. Auch Kay (Goldie Hawn) vertauscht den Lippenstift mit dem Schraubenschlüssel, während ihr Mann (Ed Harris) im fernen Europa kämpft. Als Kay sich in den flotten Lucky (Kurt Russell) verliebt und ihr Mann zurückkehrt, muss sie sich zwischen zwei Männern entscheiden.<sup>131</sup>

Es war Demmes erste Arbeit mit einem großen Hollywoodstar in der Hauptrolle, und es hätte damit sein erster Spielfilm werden können, in dem, als Konsequenz seiner sich um den Rand bemühten „mise-en-scène“, das Motiv eines „Anti-Star-Films“ erkennbar ist. Die offizielle Kinoversion zeigt aber sehr schnell, bis zu welchem Punkt hin der Einfluss des Auteurs verhindert worden ist. Gerade jene Bilder die dem Einsatz und Ablauf der Closing-Credits-Sequenz beigelegt sind, unterscheiden sich thematisch grundlegend von jenen Abschlüssen, auf die Demme vor allem in seinem folgenden Werk bestand. Die offizielle Version der Closing-Credits-Sequenz in SWING SHIFT zeigt, wie diesem Regisseur mit unerhörtem Hang zur Aufmerksamkeitsverlagerung offensichtlich die Grenzen aufgezeigt worden sind.

Der amerikanische Filmkritiker Steve Vineberg hat in seiner ausführlichen Analyse „Swing Shift: A Tale of Hollywood“ genau untersucht, inwieweit sich Hawns Version, die er kritisiert, von jener unterscheidet, die Demme geplant hätte. „As it happens, though, there's a smoking gun: a director's cut, dupes of which have been circulating for years. And the Demme version of *Swing Shift* is extraordinary - one of the best movies made by an American in the eighties.“<sup>132</sup> Er beschreibt einige Veränderungen, indem er den bisher unveröffentlichten „Director's Cut“, der auch mir vorliegt, als Vergleich heranzieht.<sup>133</sup> Allerdings spart er jene Bilder, die den Film abschließen, aus seinen Beobachtungen aus.

In den letzten Filmminuten von SWING SHIFT kehren die Männer aus dem Krieg zurück. Der 2. Weltkrieg ist zu Ende. Die Frauen haben ihre vorübergehenden Arbeitsplätze geräumt und in den Fabriken wieder Platz gemacht für ihre Männer. In der abschließenden Sequenz finden sich einige

---

<sup>130</sup> Vgl. Steve Vineberg, „Swing Shift: A Tale of Hollywood“. In: Steve Vineberg, *No Surprises, Please: Movies in the Reagan Decade*. New York: Schirmer Books, 1993. S. 341-354.

<sup>131</sup> Der Text ist dem Cover der folgenden deutschen DVD-Version entnommen: *Swing Shift* (Jonathan Demme. Warner Bros. Pictures: 1984). DVD. Warner Bros. Entertainment: 2006.

<sup>132</sup> Vineberg, „Swing Shift“. S. 343.

<sup>133</sup> Steve Vineberg hat mir jene Version zukommen lassen, auf die er sich in seinem Text bezieht. In Demmes Version von *Swing Shift* läuft im unteren Bildabschnitt eine Zeitanzeige mit, auf die ich mich in den folgenden Fußnoten beziehen möchte. Diese inoffizielle Fassung dauert ca. 106 Minuten und ist damit etwa 10 Minuten länger als die Kinoversion.

Paare zu einer Feier ein.<sup>134</sup> Auf einer weißen Hochzeitstorte in einem festlich geschmückten Raum eines Reihenhauses sind vier Paare aufgestellt. Zu diesem Ereignis erhält der Filmschauende allerdings keine genauen Informationen. Es findet in Jeanies Haus statt, die neben Kate und Hazel eine der Frauen war, die in den Jahren zuvor in der „MacBride airplane plant“ in Los Angeles tätig gewesen sind. Aber wer die vier Paare sind, die eventuell schon geheiratet haben, wird nicht erzählt. Viel wichtiger ist ohnehin ein anderer Aspekt: Kay und Hazel, einst beste Freundinnen, haben an diesem Punkt noch ihre Aussöhnung vor sich. Zerstritten haben sie sich wegen dem Musiker Lucky, mit dem beide Frauen ein Verhältnis hatten.

Die Veranstaltung nimmt ihren Verlauf und verschiedene Pärchen beginnen eng umschlungen zu tanzen. Das ist in beiden Versionen zu sehen. In dem für das Fest geräumten Wohnzimmer drehen sich die Paare langsam zu einer Ballade im Kreis. Die Männer tragen dunkle Anzüge oder unterschiedliche Uniformen, die Frauen klassische 40er-Jahre Garderobe.<sup>135</sup> In Demmes Version bewegt sich die Kamera vorwärts, zwischen den verschiedenen Paaren hindurch, bis Kay und Hazel zu erkennen sind. Langsam werden sie dichter herangeholt, bis schließlich Hazel in den Armen ihres Partners die linke und Kay mit ihrem Partner die rechte Bildhälfte einnimmt.<sup>136</sup> In der Kinoversion ist es ein Cut, der aus der Entfernung zu den beiden weiblichen Hauptfiguren springt.<sup>137</sup> Entscheidend ist aber was danach folgt. In beiden Fassungen macht Kay mit einer Geste der linken Hand deutlich, dass sie gerne mit Hazel hinaus gehen würde, um mit ihr allein sein zu können. Kay geht voraus und wartet dicht an der weißen Holzfassade des Hauses und streichelt einen Hund. Hazel kommt dazu und die beiden umarmen sich ohne viele Worte. Während der Umarmung bewegt sich die Kamera bis zu einer Nahaufnahme an die beiden heran. Kays Gesicht lehnt an Hazels Schulter und ist von vorne zu sehen. Hazel blickt in die entgegengesetzte Richtung. Der Filmschauende kann ihr Gesicht nicht sehen. Das verhält sich in beiden Versionen gleich.<sup>138</sup>

In der veröffentlichten Version vollführen die Frauen im Anschluss eine Drehung nach rechts. Jetzt ist die dunkelhaarige Hazel von vorne und Kay von hinten zu sehen. Goldie Hawn, der Star, dreht also der Kamera den Rücken zu. Plötzlich friert das Bild ein und ein holpriger Überblendungseffekt zwingt wieder zurück an die erste Position.<sup>139</sup> Als Standbild wird diese jetzt eine Zeit lang betont. (Abb. 3-5) Das an Hazels Schulter ruhende Gesicht von Kay soll

---

<sup>134</sup> Vgl. *Swing Shift*. 01:29:53-01:32:54; Demmes Version von *Swing Shift*. 01:41:57-01:44:32.

<sup>135</sup> Vgl. *Swing Shift*. 01:32:05-01:32:54; Demmes Version von *Swing Shift*. 01:43:49-01:44:32.

<sup>136</sup> Vgl. Demmes Version von *Swing Shift*. 01:43:49-01:44:12.

<sup>137</sup> Vgl. *Swing Shift*. 01:32:14-01:32:19.

<sup>138</sup> Vgl. *Swing Shift*. 01:32:55-01:33:34; Demmes Version von *Swing Shift*. 01:44:33-01:45:12.

<sup>139</sup> Vgl. *Swing Shift*. 01:33:35-01:33:42.

offensichtlich in Erinnerung bleiben. Die ersten Credits rollen von unten nach oben über dieses finale Filmstil, das nahezu 20 Sekunden lang gehalten wird, bevor schließlich eine Überblendungsfolge stattfindet, in der bewegtes Filmmaterial präsentiert wird, das sich aus bedeutenden Szenen des soeben gesehenen Films zusammensetzt.<sup>140</sup> Penetrant wird hier nicht nur auf die zentrale Ereigniskette hingewiesen und somit auf das narrative Zentrum, sondern vor allem auf die Hauptfigur Kay und damit auf den Star des Films, Goldie Hawn. Sie dominiert hier jeden Ausschnitt, wo Menschen zu sehen sind.

Demmes Fassung lässt nach der Umarmung vor allem die Rückkehr zum Star des Films aus. Auch hier drehen sich die beiden Frauen nach rechts bis Hazels Gesicht, und somit das der Schauspielerin Christine Lahti, der Kamera zugewendet ist. Ihr Gesicht bleibt das letzte, das aus der Front zu sehen ist. Im weiteren Verlauf bewegt sich die Kamera nämlich nach rechts und die Figuren verschwinden links aus dem Kader.<sup>141</sup> Dann folgt ein Schnitt von der leeren Häuserfassade zu einem Strand. (Abb. 6-8) Ab hier kann nur vermutet werden, wann und wo Demme mit der Creditierung eingesetzt hätte, denn sie findet im vorliegenden „Director’s Cut“ schlichtweg nicht statt. Die von nun an gehaltene Einstellung zeigt am Horizont die untergehende Sonne.<sup>142</sup> Der Himmel, der die obere Bildhälfte bestimmt, leuchtet gelb-orange. Zwei Frauen sitzen, in der unteren Bildhälfte, am schattigen Strand mit dem Rücken zur Kamera und schauen auf das Meerestreiben. Es sind Kay und Hazel. Aus der Panoramaperspektive erscheinen sie klein in der linken Hälfte des Kadrs. Die Seitenansicht eines stehenden Autos ragt in die rechte Hälfte herein. Während sich die Kamera den zwei Frauen nähert, verschwindet das Auto rechts aus dem Rahmen.<sup>143</sup> Eingehüllt in eine Decke bleiben sie weiterhin Teil der schattigen unteren Bildhälfte und trinken Bier. Sie sitzen jetzt zwar zentraler im Bild, aber noch immer in einiger Entfernung, die letztendlich auch nicht vollständig aufgegeben wird. Aus bleibender Distanz ist zu beobachten, wie sie sich auf den Rücken fallen lassen und im gemeinsamen Rhythmus die Beine in der Luft bewegen. Dann setzen sie sich wieder auf, werfen sich die gemeinsame Decke über die Schultern und trinken weiter Bier.<sup>144</sup> Plötzlich ist die Aufnahme zu Ende und das Bild nur noch schwarz. In Demmes Version ist damit der Film abgeschlossen. Betrachtet man die vergangenen und noch bevorstehenden Closing-Credits-Sequenzen seiner Spielfilmarbeiten, kann davon ausgegangen werden, dass er an dieser Stelle keine reine Rückfokussierung auf das zuvor gestaltete narrative Zentrum angeboten hätte.

---

<sup>140</sup> Vgl. *Swing Shift*. 01:33:43-01:35:58.

<sup>141</sup> Vgl. Demmes Version von *Swing Shift*. 01:45:13-01:45:21.

<sup>142</sup> Vgl. ebd. 01:45:22-01:46:03.

<sup>143</sup> Vgl. ebd. 01:45:22-01:45:34.

<sup>144</sup> Vgl. ebd. 01:45:35-01:46:03.



Abb. 3-5: Rückkehr zum Star (SWING SHIFT, 1984)



Abb. 6-8: Keine Rückkehr zum Star („Director's Cut“ von SWING SHIFT)

Jonathan Demme war vom Ergebnis dieser Arbeit zutiefst enttäuscht und wählte für alle folgenden Zusammenarbeiten bei Großproduktionen ein Studio, welches ihm das Recht auf den „Final Cut“ zusicherte.<sup>145</sup> 1989 stellte er klar: „I learned my lesson a few years ago, when they gave me \$ 18 million to make a movie with Goldie Hawn. It was the worst nightmare I ever lived through.“<sup>146</sup> Durch die Option des „Final Cuts“ kommt jetzt die besondere Ausprägung einer „mise-en-scène“ zum Tragen, die verstärkt vom medialen Rand aus einsetzt. Eine plötzliche Interessensverlagerung, die immer auch weg vom Star führt, zelebriert Demme in den folgenden Credits-Sequenzen ausschweifend.

<sup>145</sup> Vgl. Adrian Wootton. *Jonathan Demme: Interviews*. S. 109.

<sup>146</sup> Henry und Niogret. *Jonathan Demme: Interviews*. S. 53.

## 6. Randfiguren

Im selben Jahr wie SWING SHIFT wurde auch Demmes erster Konzertfilm STOP MAKING SENSE fertiggestellt. „Compared to *Swing Shift*, *Stop Making Sense* was a free ride, and as much a joy to make as it is to watch.”<sup>147</sup>, schreibt Michael Dare in seinem damals gehaltenen Interview mit Demme. Für Demme war die Rückkehr zu den Freiheiten, die ihm das Arbeiten für ein marginales Kino erlaubte, nach den Ereignissen rund um SWING SHIFT ein bedeutender Schritt. „It was literally going from hell to heaven.“<sup>148</sup> Es ist also kein Zufall, dass der Regisseur seit SWING SHIFT auffallend oft Dokumentarfilme und Konzertfilme verwirklichte. Die jeweils gewählte Filmgattung wird dabei nicht vom Einfluss der anderen Gattungen abgesichert.

Für STOP MAKING SENSE wurde das Material von drei vorbereiteten Auftritten der TALKING HEADS zusammengeschnitten. Demme hatte zuvor ein Konzert der Musikgruppe besucht und war von der narrativen Qualität der Show überzeugt.

Yes, there were a number of things that attracted me to it. The visual design of the show itself is obviously highly cinematic. I think all the members of the band are unusually charismatic, hard-working, and exciting to watch. Beyond that, I thought the show had a funny kind of narrative feeling to me, one that I can't describe – one that I don't even care to try to describe – but I had a feeling I was seeing some kind of story, that I was meeting a group of characters as David attacked each new song.<sup>149</sup>

Demme bleibt hier sehr vage. Es war schließlich David Byrne, Frontmann der TALKING HEADS, der viele Jahre später in einem Audiokommentar zum Film den Versuch unternommen hat, zu beschreiben, worauf Demme bei der Auswahl des gefilmten Materials Wert gelegt haben könnte, und wie er so die Bandmitglieder weniger als Musiker denn als Charaktere verdeutlicht hat.<sup>150</sup> Die Entwicklung seiner eigenen „Filmfigur“ im Laufe des Films sieht Byrne folgendermaßen:

[My] character, if I can call myself a character, takes a kind of journey on this thing, starts off as Mr. Stiff White Guy and does his very, very, very best to get down and get loose by the end of the show. [...] By the very last song he - I'm talking about myself - kind of completely gives it up and lets go and he is free.<sup>151</sup>

Demmes Versuch das Narrative vom Rand her in den Konzertfilm zu holen spiegelt sich in seinem

<sup>147</sup> Interview geführt von Michael Dare (1984). In: *Jonathan Demme: Interviews*. Robert E. Kapsis (Hg). USA: University Press of Mississippi, 2009. S. 96-114. S. 25-29. S. 26.

<sup>148</sup> Interview geführt von Anthony Decurtis (1984). In: *Jonathan Demme: Interviews*. Robert E. Kapsis (Hg). USA: University Press of Mississippi, 2009. S. 96-114. S. 84-95. S. 92.

<sup>149</sup> Dare. *Jonathan Demme: Interviews*. S. 26.

<sup>150</sup> Vgl. David Byrne. Audiokommentar. *Stop Making Sense* (Jonathan Demme. Cinecom: 1984). DVD. Palm Pictures: 2004. 00:16:54-00:17:50.

<sup>151</sup> Ebd. 00:34:30-00:35:07.

ständigen Bemühen aus den narrativen Zentren seiner Spielfilme durch ungewöhnliche Betonung von Randfiguren auszubrechen. Dass Demme Wert darauf legt, mithilfe des Randpersonals den ablaufenden „Text“ zu verwirren, kündigt er regelmäßig in den zahlreichen Ausuferungen seiner Credits-Sequenzen an.

1986 kam Demmes erster Spielfilm für ORION PICTURES in die Kinos. Er konnte von da an seine Projekte so verwirklichen, wie er es wollte. „Starting with *Something Wild* I had a de facto final cut anyway. And with the success of *Silence of the Lambs*, that we did for Orion, my agents were able to build this final cut into the contracts.”<sup>152</sup> Aber für Demmes filmische Handschrift war noch ein weiterer Punkt ausschlaggebend. „[They] let me play around with marginal projects when that suits me. It’s a very comfortable situation.“<sup>153</sup> Zwischen den beiden Spielfilmen SOMETHING WILD (1986) und MARRIED TO THE MOB (1988) vollendete der Regisseur auch den experimentellen Performancefilm SWIMMING TO CAMBODIA (1987) und den Dokumentarfilm HAITI DREAMS OF DEMOCRACY (1988).

## 6.1. Spalding Gray in SWIMMING TO CAMBODIA

Für das marginale Projekt SWIMMING TO CAMBODIA hat Demme einen Vortrag des Schauspielers Spalding Gray gefilmt. Gray war Nebendarsteller im Film KILLING FIELDS (1984) von Roland Joffé. In SWIMMING TO CAMBODIA schildert der Schauspieler über die Laufzeit von über 80 Minuten private Eindrücke und Situationen, mit denen er sich während der Dreharbeiten zu KILLING FIELDS, die großteils in Thailand und nicht in Kambodscha stattfanden, auseinandersetzen musste. Den Vortrag hält er sitzend hinter einem Holztisch auf dem sich nicht mehr als ein Glas Wasser, Notizen zum Vortrag und ein Mikrofon befinden. Das anwesende Publikum befindet sich hinter der Kamera und ist während der Performance nicht zu sehen. Die Wirkung von Grays Vortrag wird vor allem durch eine experimentelle Soundkulisse, sowie Lichtveränderungen und Kamerazooms manipuliert. Der Künstler wird häufig frontal gefilmt, und es kommt zu zahlreichen Blicken von Gray in die Kamera.<sup>154</sup> Das ist ein Mittel, welches Demme auch in seinen Spielfilmen einsetzt, um die Aufmerksamkeit auf eine Haupt- oder Randfigur zu lenken und dabei gleichzeitig den Filmschauenden aus der komfortablen Position eines Voyeurs zu holen.

Die bewusst komisch präsentierten Schilderungen der Dreharbeiten sind deshalb ungewöhnlich,

---

<sup>152</sup> Wootton. *Jonathan Demme: Interviews*. S. 109.

<sup>153</sup> Henry und Niogret. *Jonathan Demme: Interviews*. S. 53.

<sup>154</sup> Vgl. *Swimming to Cambodia*. (Jonathan Demme. The Swimming Company: 1987). VHS. Evergreen Ent: 1996.

weil der Film, um den es dabei geht, keine Komödie, sondern ein Drama ist. Der Tonfall ist dem „Text“, um den es geht, fremd. In SWIMMING TO CAMBODIA wird so über einen verspäteten Umweg durch Konzentration das Gesicht und die Stimme eines Nebendarstellers aus KILLING FIELDS hervorgehoben. Demme hat in diesem „marginalen Projekt“ eine an anderer Stelle marginalisierte Figur verspätet in den Vordergrund gerückt. Doch das Projekt tritt auf der Stelle. Es ist dazu geschaffen vom Zentrum aus nicht wahrgenommen zu werden.

Eine völlig andere Auswirkung hat dieses Vorgehen in Demmes Spielfilmen. Demme benötigt dazu allerdings nicht weiter das epitextuelle Areal, als welches SWIMMING TO CAMBODIA dem Spielfilm KILLING FIELDS zugeordnet werden muss, sondern stellt die Ansammlung an den Rand Gedrängter gleich direkt in seinen Spielfilmen vor. In jenen Bildern wird der Zuseher mit möglichen Agenten konfrontiert, die den „Text“ ausfransen, weil sie als Randerscheinungen Orte im narrativen Zentrum besetzen, ohne sich darin aufzulösen.

Andere US-Großproduktionen versuchen in der Regel das narrative Zentrum so gut wie möglich abzudichten. Verarbeitet wird darin allein das, was der „Text“ braucht. Dabei wird die Narration von zwei Seiten her abgeschlossen. Anfang und Ende des Films markieren in der Regel auch Anfang und Ende einer erzählten Einheit, und dort wo noch erzählt wird, also im narrativen Zentrum, wird darauf geachtet, dass unnötige Abstecher die Einheit nicht gefährden.

Jonathan Demme lässt seine „Agenten des Marginalismus“ daher konsequenterweise sowohl im paratextuellen Ablauf der Credits-Sequenzen als auch im Laufe des Films in Erscheinung treten. Sie bewegen sich verwirrend auffällig an der Peripherie der Narration und besetzen schließlich Punkte im Zentrum. Sie verstärken dabei auch den Eindruck des gesellschaftlichen Konflikts, den die Figur im Zentrum der Handlung, die selbst oft Mitglied einer marginalisierten Gruppe ist, austrägt oder bereits gewonnen hat. Sie sind einerseits ihre Verbündeten, aber transportieren, und das ist das eigentlich verwirrende, auch das Potential eigener Geschichten und Ideen.

In SOMETHING WILD und MARRIED TO THE MOB findet sich ein besonders reichhaltiges Angebot an solchen Auftritten, die der enthumanisiert ablaufende „Text“, im Sinne von Schlette, eigentlich nicht brauchen kann.

## 6.2. Die Frau beim Container, der gestikulierende Mann und Sister Carol in SOMETHING WILD

Die Betonung der Closing-Credits in SOMETHING WILD ist so auffallend, dass Pauline Kael eine interessante Anmerkung dazu festhielt:

In his last two movies, STOP MAKING SENSE and SOMETHING WILD, Demme showed a new grasp of visual dynamics. The way Sister Carol East was placed on the screen in the last sequence of SOMETHING WILD, she was still dancing around behind your eyes after you left the theatre, and maybe the closing titles that switched around, as in a hip children's game, were still switching around, too.<sup>155</sup>

Es ist nach wie vor ungewöhnlich, dass man sich nach Verlassen des Kinosaals mit Bildern beschäftigt, die im Bereich der Closing-Credits zu sehen sind.<sup>156</sup> Doch die Minuten nach abgeschlossener Erzählung in SOMETHING WILD sind überraschend und haben eine nahezu unabhängige Qualität. Es ist eigentlich unmöglich, von dieser schrägen Szene nicht verwirrt zu werden.

Die singende und tanzende Sister Carol in den Closing-Credits ist während des Films nur für Sekundenbruchteile zu sehen, aber gerade ihr Auftritt bzw. ihre inszenierte Hauptrolle während der Creditierung stellt eine neue Gewichtung her. Ihr Einsatz verstärkt die Wirkung der verschiedenen Gesichter und Menschen, die sich in den zuvor abgelaufenen Handlungsraum vom Rand her eingeschlichen und den Film in seinem narrativen Zentrum markiert haben. Diese Figuren, die im Film nur für wenige Sekunden zu sehen sind, behaupten sich im ablaufenden Narrationsfluss und sichern sich dort ihren eigenen Raum.

Das zentrale Geschehen in SOMETHING WILD wird auf dem Cover der deutschen DVD-Fassung wie folgt wiedergegeben:<sup>157</sup>

Beruflich und privat hat er alles im Griff – Charles Driggs (Jeff Daniels) ist mit seinem Leben zufrieden, nur hin und wieder fehlt vielleicht ein kleiner Kick. Den verschafft ihm unverhofft seine Begegnung mit der mysteriösen, höchst eigenwilligen Lulu (Melanie Griffith), die ihn auf ein Abenteuer „mitnimmt“ – in ein neues Leben, weit abseits der Konventionen. Schnell findet Driggs Gefallen an fesselndem Sex und kleineren Diebstählen. Er verliebt sich in Lulu.

Bei Lulus Klassentreffen stellt sie ihn dann auch plötzlich als Ehemann vor. Doch dort treffen sie dann auf Lulus gewalttätigen und brutalen Ex-Mann (Ray Liotta). Driggs erkennt mit Schrecken, dass nicht nur sein eigenes Leben schon bald zu Ende sein könnte ...<sup>158</sup>

<sup>155</sup> Pauline Kael. "Swimming to Cambodia". In: Pauline Kael. *Hooked*. New York: E. P. Dutton. S. 1986. 284-286. S. 285.

<sup>156</sup> Sicherlich gibt es inzwischen allerhand Komödien, bei denen diese Zone nicht ungenutzt bleibt. Dabei hat sich insbesondere beim Animationsfilm ein Ort manifestiert, wo sich dem Zuseher ein durchaus doppelsinniges Spiel präsentiert. Allerdings ist dieses Vorführen der Meta-Ebene dort bereits eine Genre-Konvention und wird vom Kinobesucher erwartet. Das Enttarnen von Figur und Diegese wird hier mit Genuss hingenommen.

<sup>157</sup> Die Inhaltsangaben auf den DVD-Hüllen werde ich auch in den folgenden Kapiteln zitieren, weil sie schließlich, verspätet aber doch, die Entwicklung der Demme'schen „mise-en-scène“ mitbeschreiben.

<sup>158</sup> Der Text ist dem Cover der folgenden deutschen DVD-Version entnommen: *Gefährliche Freundin* (Jonathan Demme. Orion



SOMETHING WILD ist ein Roadmovie, dessen zentrale Geschichte an der New Yorker Peripherie und darüber hinaus stattfindet. Als Lulu Charlie in ihrem Wagen mitnimmt, verspricht sie ihm, ins Zentrum von New York zu fahren. Doch ein Straßenschild, dessen Aufschrift „Wrong Way“ signalisiert, verrät bereits, dass sie in Wirklichkeit ein ganz anderes Ziel vor Augen hat. Sie fährt die Ost-Küste entlang. Charlie wird sichtlich nervöser, denn eigentlich müsste er bereits in der Arbeit sein.

Lulu hält an Raststationen, Tankstellen und Motels. Das sind auch jene Orte, wo Menschen mit ins Bild genommen werden, die der eigentlichen Handlung nichts hinzufügen. In der zehnten Minute des Films raubt Lulu einen Spirituosenladen aus. Charlie, der davon zunächst nichts mitbekommt, nutzt eine Telefonzelle außerhalb des Ladens, um seinen Chef anzurufen. Zu Beginn des Gesprächs steht er mit dem Rücken zur Kamera in der rechten Bildhälfte. Links von ihm lehnt eine korpulente Frau mit Brille an einem roten Müllcontainer.<sup>159</sup> Ihre Präsenz ist aus mehreren Gründen zumindest für einen kurzen Augenblick dominant. Sie bestimmt jene Bildhälfte, die allein durch die Farbgebung ablenkt. Das Rot des Containers und das Hellblau ihres Pullovers treten durch das Straßengrau der Umgebung besonders hervor. (Abb. 9) Das verfehlt seine Wirkung nicht. Die Frau lenkt vom eigentlichen Geschehen aber vor allem deshalb ab, weil die Inszenierung in dieser Einstellung den Grund des auffälligen Vorhandenseins nicht wirklich verhandelt. Der gleitende Blick dieser Anwesenden hebt noch deutlicher hervor, dass sie da ist, in diesem Bild, aber er definiert keine klare Haltung zur Situation. Ihr „Sosein“ hat sozusagen einen unabhängigen Charakter, der sich dem Erzählten und damit der Einstellungsmontage dieser Szene nicht unterordnet. Natürlich besteht der Verdacht, dass sie als Figur des Films darauf wartet, dass Charlie sein Gespräch beendet, um selbst telefonieren zu können. Das wird jedoch in den folgenden Einstellungen nicht aufgeklärt, da sie danach nie wieder zu sehen ist. Die Inszenierung bietet keine Hinweise an, die ein Einordnen leichter machen. Eindeutig ist hingegen der Umstand, dass sich die Frau nicht zufällig im Bild befindet. Sie ist also nicht im Bild, weil man sie während der Dreharbeiten übersehen hat. Ihr Erscheinen trägt aber dennoch etwas „Nicht-Inszeniertes“ in sich.

---

Pictures: 1986). DVD. MGM Home Entertainment: 2002.

<sup>159</sup> Vgl. *Gefährliche Freundin*. 00:09:42-00:09:46.



Abb. 9: Frau beim Container (SOMETHING WILD, 1986)



Abb. 10: Merkwürdige Geste eines Mannes (SOMETHING WILD, 1986)

Diese Figuren, die plötzlich eine hervorgehobene Position im narrativen Zentrum besetzen, und häufig auch nur den Bruchteil einer Einstellung ihren Raum im Kader füllen, verblüffen durch ihre plötzliche Anwesenheit und Abwesenheit. Sie bleiben auch nicht zwangsweise inaktiv und mit der Handlung unverbunden.

Im weiteren Verlauf besucht Lulu mit Charlie ein Lokal. Als Lulu das Lokal wieder verlässt und den ahnungslosen Charlie mit der unbezahlten Rechnung zurücklässt, kommt es zu einer unerwarteten Kontaktaufnahme. Ein Schnitt stellt einen Mann ins Bildzentrum, der an einem anderen Tisch sitzt und der aktiv in den Raum blickt. Schließlich hebt er sein Glas und nickt. Seine Geste wird in der folgenden Einstellung durch eine ähnliche Geste von Charlie beantwortet.<sup>160</sup> Es gibt weder ein davor noch ein danach. Diese Figur, so bestimmend sie auch in dieser Einstellung eine Aktion setzt, ist danach nicht wieder zu sehen.

Allerdings bleibt die Aktion dieser Randfigur im Rahmen der geschilderten Situation nachvollziehbar. Es steckt ein schlüssiges Konzept von Aktion und Reaktion dahinter. Das ist aber nicht immer so. Manche Handlungen dieser von ihrer Außenseiterposition nach Innen agierenden

<sup>160</sup> Vgl. *Gefährliche Freundin*. 00:21:00-00:21:06.

Typen erscheinen nicht sinnvoll. Als es in einem Lokal zur zentralen Konfrontation zwischen Charlie, Lulu und ihrem brutalen Ex-Mann Ray kommt, gelingt den beiden erstgenannten durch einen Trick die Flucht. Diesmal bleibt Ray allein im Lokal mit der unbezahlten Rechnung zurück. Da er kein Geld hat und sich an einem der Nachbartische Polizei aufhält, sitzt er fest. Nervös schaut er aus dem Fenster, an dem zuerst Lulu und Charlie von rechts nach links und sofort im Anschluss, in einer überraschenden Gegenbewegung, von links nach rechts ein älterer Herr vorbeilaufen. Dieser marschiert aber nicht einfach nur zügig an der Glasscheibe vorbei, sondern schaut mit einer schnellen Kopfbewegung in das Lokal und setzt eine merkwürdige und eigentlich undefinierbare Geste mit der Hand.<sup>161</sup> (Abb. 10) Es könnte ein Gruß sein, wobei nicht wirklich klar ist, an wen sich der richten könnte. Der Mann verschwindet aus dem Blickfeld genauso schnell wie er darin aufgetaucht ist. Er ist im Film nicht mehr zu sehen. Es gibt diesmal auch keine Gegenreaktion von irgendjemandem im Bild, die diesen Moment auflösen könnte.

Natürlich werden Erscheinungen solcher Art nicht weiter in kurzen Inhaltsangaben zum Film wiedergegeben, weil sie im Grunde im Raum des Erzählten einen emanzipierten Platz ausfüllen. Aber sie prägen den Gesamteindruck eines Demme-Films. Der berühmte US-Kritiker Roger Ebert hat seine Besprechung zu *SOMETHING WILD* mit einer interessanten Bemerkung abgeschlossen: „This is one of those rare movies where the plot seems surprised at what the characters do.”<sup>162</sup> Auch Pauline Kael hält in der letzten Zeile ihrer Besprechung eine Besonderheit fest: „[Demme] made something new: a party movie with both a dark side and a light side.”<sup>163</sup> Sie bespricht damit die merkwürdige Zerrissenheit, die sich vor allem in den brutalen und ernsthaften Entwicklungen der zweiten Filmhälfte ausdrücken, in der völlig unangekündigt Lulus Ex-Mann in den Plot integriert wird. Dieser Teil steht im starken Kontrast zum leichtfüßigen Geschehen der ersten Hälfte des Films. Die Protagonisten überraschen, um auch bei Ebert zu bleiben, den Plot, weil sie mitten im Film durch das Auftauchen einer neuen Figur zu einer völlig neuen Haltung finden müssen. Das führt zu einem Genrewechsel. Aus der leichten Roadmovie-Komödie wird ein Thriller, bei dem es ums nackte Überleben geht.

Dass beide Kritiker dem Film keine Unentschlossenheit vorwerfen, sondern eine äußerst positive Besprechung widmen, könnte daran liegen, dass Demme von Beginn an Verweise in das Ablaufende integriert. Dadurch werden verschiedene Optionen von vornherein offen gelassen. Die zuvor beschriebene, stark signalisierte Präsenz von Personen, die von außen in den Handlungsraum eindringen, ohne sich dem Ablaufenden unterzuordnen, gestalten eine

---

<sup>161</sup> Vgl. *Gefährliche Freundin*. 01:23:07-01:23:15.

<sup>162</sup> Roger Ebert. „Something Wild“ (7.11.1986). In: *Chicago Sun-Times*. URL: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19861107/REVIEWS/611070304/1023>. Zugriff: 5.2.2011.

<sup>163</sup> Pauline Kael. „Doubling Up: Something Wild“. S. 232.

Perspektive, die sich durch Aufmerksamkeitsverzweigung auszeichnet. Durch eine solche Markierung, die gleichzeitig in den „Text“ fällt und aus diesem hinausführt, ist die filmische Variante der Anmerkung gekennzeichnet.

Diese immer wieder ins Filmbild eingearbeiteten Körper, die entweder durch unerwartete Präsenz bei gleichzeitiger Nicht-Aktion oder aber durch unerwartete Präsenz und Aktion, die dem zentralen Geschehen nichts beifügt, lenken durch ihr Dabeisein vom zentralen Handlungsfluss zumindest für einen Augenblick ab. Sie weisen in andere Richtungen, da sie sich nicht wirklich am Erzählten beteiligen. Es sind Figuren mit unerzählten Geschichten. Sie emanzipieren sich vom Plot, weil sie in der Zone des narrativen Zentrums ausschließlich ihre eigenen Interessen verfolgen, von denen der Zuseher aber nichts Genaueres erfährt.

Die Closing-Credits-Sequenz in *SOMETHING WILD* und die dort stattfindende Umgestaltung einer Nebenrolle zur Hauptrolle, betont noch einmal, dass Zuschreibungen bezüglich Rand und Zentrum nicht völlig unveränderbar sind. Als paratextuelles Nachwort fordert diese Sequenz jene Perspektive ein, die von den emanzipierten „Eindringlingen“ oder „Wiederkehrern“ im Film bisher nur vorsichtig angemerkt werden konnte. Das Eindringen wird zur Methode erklärt. Die Eindrücke eines sich aus der Peripherie ins Zentrum stellenden Personals sind kein Zufall und sollen dem Blick des Filmschauenden nicht entgehen.

Die aus Jamaica stammende Darstellerin mit dem Künstlernamen Sister Carol macht während der Creditierung nicht nur deshalb eine unerwartete Wandlung durch, weil sie von einer minimalen Nebenrolle zur plötzlichen Hauptattraktion mutiert, sondern auch deshalb, weil ihre reduzierte Charakterisierung als Kassierkraft in einem Lokal durch ihren Gesangsauftritt eine komplette Neuorientierung und Prägung erfährt. Sie erscheint nur zweimal für wenige Sekunden im Film. Bis zum Einsatz der Closing-Credits wird sie nicht als Sängerin vorgestellt. Demmes Vorgehen, diese Figur in einer letzten Wendung als Sängerin zu etablieren, ist aber nicht nur eine ergänzende Fußnote, die sich in autobiographischer Weise auf Sister Carols tatsächliches Leben als Musikerin bezieht. Es verdeutlicht viel mehr die Möglichkeit von Textverwirrung bzw. –umschreibung, die durch Randfiguren ausgelöst werden kann.

Die wenigsten dieser Figuren greifen tatsächlich in den Ablauf des „Textes“ ein bzw. können diesen vorerst nicht ausbremsen, aber auch wenn sie das nicht tun, verändern sie in jedem Fall sein Erscheinungsbild. Von ihnen geht in Demmes Filmen eine Spannung aus, weil sie vom Rand her in einen „Text“ vordringen, in dem für sie eigentlich keine Rolle vorgesehen ist. Anders ausgedrückt: Sie müssten unauffälliger im Bild auftreten, um sich als Bestandteil des eigentlichen „Textes“ in diesem auflösen zu können. Damit würden sie aber nur seine enthumanisierte Fortschreibung unterstützen. Stattdessen werden sie so auffallend ins Bild gesetzt, dass sie eine

ständige Bedrohung für den Plot darstellen, in dem sie zumindest die Möglichkeit formulieren, dort jederzeit eingreifen zu können. Ihr Einfluss hängt unter anderem davon ab, wie zahlreich sie in Erscheinung treten. Von SOMETHING WILD (1986) bis zu Demmes bisher letzten Spielfilm RACHEL GETTING MARRIED (2008) variiert ihre Dichte.

### 6.3. Mr. Spoons und Chris Isaak in MARRIED TO THE MOB

Angela DeMarco (Michelle Pfeiffer) hat die Nase gestrichen voll: von den Affären ihres Ehemanns, des Gangsters Frank (Alec Baldwin), und dessen schmutzigem Geld. Als Frank vom Mafia-Chef Tony „der Tiger“ Russo (Dean Stockwell) kaltgemacht wird, scheint Angelas Chance auf ein Leben jenseits der Kriminalität gekommen... bis Tony versucht, der trauernden Witwe auf ganz persönliche Weise Trost zu spenden.

Ihr bleibt nur ein Ausweg: Der Mafia von Long Island *Arrivederci* zu sagen und auf eigenen Beinen zu stehen. Angela beginnt ein neues Leben in Manhattan und findet im Handumdrehen einen neuen Job und einen neuen Mann (Matthew Modine). Doch vom organisierten Verbrechen lässt man sich nicht scheiden! Tony ist Angela bereits auf der Spur und fest entschlossen, sie dennoch zu seiner Mafiosi-Braut zu machen. Angela steht vor einer schwierigen Entscheidung: Entweder hilft sie dem FBI dabei, Tony dingfest zu machen, oder sie verbringt den Rest ihres eigenen Lebens hinter Gittern.<sup>164</sup>

Diese Inhaltsangabe auf dem Deckblatt der deutschen DVD-Fassung lässt aus, dass Angela in die Lower East Side in Manhattan zieht. Dort findet sie nicht im „Handumdrehen“ einen neuen Job, sondern muss zuerst einige Rückschläge und Erniedrigungen auf sich nehmen. Außerdem ist ihr „neuer Mann“ nicht einfach nur eine Zufallsbekanntschaft. Mike ist in Wirklichkeit ein FBI-Agent, der die „Mafiosi-Braut“, so auch der deutsche Titel des Films, beschatten soll und sich dabei in sie verliebt.

Während der Jobsuche wandert Angela durch die Straßen der Lower East Side und wird dabei von Mike verfolgt, der sich ebenfalls zu Fuß fortbewegt. Demme nutzt die Gelegenheit und integriert verschiedene Straßenkünstler, wie etwa eine Acapella-Gruppe und einen „Löffelkünstler“ in diese Bildabfolge. Sie sind aber nicht nur auffälliger Bestandteil der Bilder, weil sie mit den beiden Hauptfiguren für ein paar Sekunden eine zumindest gleichwertige Aufstellung im Bildrahmen erfahren, sondern weil sie auch unerwartetes Aktionszentrum werden. Als Angela nach einer Absage enttäuscht an den kleinen Läden einer Häuserfassade entlanggeht, trifft sie vor einem heruntergelassenen grauen Rollltor auf einen Mann, der mit einem Löffel rhythmische Geräusche erzeugt. Die Kamera hält an und der Mann setzt eine Aktion, indem er mit ihr zu reden beginnt. Währenddessen sucht sie in ihrer Tasche nach Kleingeld. Er füllt die linke Bildhälfte aus. Sie steht in der rechten. Zwischen den beiden befindet sich ein dunkler Karton mit der Aufschrift „Mr. Spoons“. (Abb. 11) „Mr. Spoons“ erzählt Angela zum Abschluss des kurzen Gesprächs von einer

<sup>164</sup> Der Text ist dem Cover der folgenden deutschen DVD-Version entnommen: *Die Mafiosi-Braut* (Jonathan Demme. Orion Pictures: 1988). DVD. Twentieth Century Fox Home Entertainment: 2007.

offenen Stelle im Lokal „Chicken Lickin“, das sich ein paar Meter links von seinem gewählten Standort befindet.<sup>165</sup>



Abb. 11: „Mr. Spoons“ hilft Angela (MARRIED TO THE MOB, 1988)

In MARRIED TO THE MOB fallen diese hervorgehobenen Kleinstfiguren weniger dadurch auf, dass sie den Gesamteindruck verwirren, weil sie da sind und entweder keine Aktionen setzen oder eben solche, die für die zentrale Narration völlig sinnlos erscheinen. Sie mischen sich ein und werden damit zur ausgeprägteren Vermengung von Rand und Zentrum genutzt. Eine Nebenrolle wie „Mr. Spoons“ bricht den narrativen Rahmen auf. Sie wirkt von außen hinein und bestimmt den Ablauf kommender Aktionen mit.

Andererseits macht sich seine Figur deshalb interessant, weil sie auch abseits der Narration von etwas erzählt. Sie emanzipiert sich von ihr in einer Weise, die zwei Betrachtungsweisen fordert. Als Anmerkung verweist „Mr. Spoons“ Auftritt auf nicht erzählte Fiktion und nicht erzählte Autobiographie. „Mr. Spoons“ wird in der Creditierung der Closing-Credits-Sequenz als der auch reale Künstler „Mr. Spoons“ festgehalten.<sup>166</sup> Im Spielfilm MARRIED TO THE MOB verdoppelt sich daher der Charakter seiner Anwesenheit. Die Geschichten, die fehlen, sind gleichzeitig jene einer Filmfigur und jene eines realen Künstlers. Diese Form des Anmerkens wäre demnach diskursiver als auch emanzipatorischer Art. Sobald also Demme Kurzauftritte von Künstlern in seinen Spielfilmen organisiert, findet diese Methode des Anmerkens statt, wobei die diskursive und emanzipatorische Gewichtung durchaus unterschiedlich ausfallen kann.

Auch Sister Carols Erscheinen in den Filmbildern von SOMETHING WILD trägt diesen ambivalenten Anmerkungscharakter in sich. Dieser wird aber in MARRIED TO THE MOB, wo sie wieder mitspielt, zunehmend aufgelöst. Ihre Nebenrolle ist diesmal wesentlich bedeutsamer für

<sup>165</sup> Vgl. *Die Mafiosi-Braut*. 00:33:28-00:33:45.

<sup>166</sup> Vgl. ebd. 01:37:09.

das narrative Zentrum. Im Film und während der Closing-Credits-Sequenz wird ihr reales Künstlerleben auch nicht mehr hervorgehoben. Sie spielt nicht sich selbst sondern wird zur Filmfigur Rita. Der Friseursalonbesitzerin Rita gehört der letzte Moment an Aufmerksamkeit, direkt bevor ein Schnitt zur Credits-Sequenz führt. Die finale Szene spielt in ihrem bunten Friseursalon, in dem Angela schließlich einen Job findet. Die beiden Hauptcharaktere Angela und Mike haben endgültig zusammengefunden und bestätigen ihre Entscheidung mit einem Kuss. Die Kamera fährt rückwärts, weg von den Verliebten, und plötzlich erscheint Rita links im Vordergrund. Sie blickt seitlich in die Kamera. Der verschwommene Hintergrund in der rechten Bildhälfte ist jetzt aus dem Fokus verschwunden. Rita zwinkert mit dem rechten Auge in die Kamera und hebt mahnend den Finger.<sup>167</sup> Es ist eine bewusst gesetzte Geste, die im Grunde nur dem Filmschauenden gelten kann, da sonst niemand gezeigt wird, der gemeint sein könnte. Es ist ein Gag und ein abschließender Verweis auf Sister Carols tragenden Einsatz in der Credits-Sequenz von *SOMETHING WILD*. Aber der Verdacht bestätigt sich nicht. Sister Carol nutzt diesmal nicht den paratextuellen Bereich als ihre Showbühne. Was nach dieser augenzwinkernden Moralisierung in Richtung Publikum folgt, ist die vielleicht eigenwilligste Credits-Sequenz, die Demme in seinem bisherigen Schaffen anzubieten hat.

Sie setzt in der 93. Minute ein und endet erst sieben Minuten später. Formal ist sie durch drei aufeinanderfolgende, deutliche Brüche gekennzeichnet. Etwa die ersten vier Minuten präsentiert uns der Regisseur einen Zusammenschnitt aus Szenen und Einstellungen, die nicht im Film zu sehen waren. Darüber werden unbewegte Credits gelegt, die durch ihren bunten Comicstil eine besondere Signalwirkung erhalten. Die bisher ausgesparten Filmbilder bleiben ohne diegetischen Ton, auch wenn darin ein Gespräch zu sehen ist. Begleitet wird das alles von einem Soundtrack der sich aus zahlreichen Songs zusammensetzt, die jeder für sich nur kurz anklingen und danach von einem anderen ersetzt werden.<sup>168</sup>

Wie weiter oben schon ausgeführt, hat Demme die Entscheidung, Szenen an dieser Stelle zu positionieren, die davor ausgespart wurden, nicht grundlos getroffen. Er wollte sich damit bei jenen Darstellern entschuldigen, deren Szenen in der Postproduktion geschnitten wurden, und dabei gleichzeitig dem Publikum etwas über Entscheidungen und deren Wirkung während einer Filmproduktion mitteilen.<sup>169</sup> Er bietet also bewusst einen Einblick in filmische Ausschussware an. Die Ausschnitte sind, auch aufgrund ihrer Kürze, nur schwer in die Chronologie des zuvor abgelaufenen Films einzuordnen. Es sind Szenen, die vor allem bei der ersten Ansicht keinen Halt

---

<sup>167</sup> Vgl. *Die Mafiosi-Braut*. 01:32:17-01:32:23.

<sup>168</sup> Vgl. ebd. 01:32:25-01:36:41.

<sup>169</sup> Vgl. Henry und Niogret. *Jonathan Demme: Interviews*. S. 55 f.

in einem Davor und Danach finden. Es laufen nacheinander Eindrücke ab, die im Grunde dadurch definiert sind, dass sie erzähltechnisch offenbar keine notwendige Funktion erfüllen. In diesen ersten vier Minuten der Closing-Credits-Sequenz findet ein Nacheinander von ständiger Aktion statt, die sich gegenseitig nicht beeinflussen kann. Diese Aktionen erfahren daher ihre Gewichtung im Ablaufenden in erster Linie durch die Auffälligkeit ihrer Präsenz und nicht durch ihre Wirkung auf das Folgende.

Ein kleiner Teil des gezeigten Materials, das die Handlungsträger des Films zeigt, funktioniert trotz fehlender chronologischer Verankerung als narrative Ergänzung. Jene Einstellung, die Angela und Rita in entspannter Haltung in ein Gespräch vertieft zeigt, erweitert den Aspekt der Freundschaft zwischen den beiden Frauen. Obwohl man nur einige Mundbewegungen wahrnimmt und nicht hören kann, was gesprochen wird, zeugen diese Sekunden doch von einer gewissen Vertrautheit und Nähe, von der bis dahin nicht viel zu sehen war.<sup>170</sup> Doch diese wenigen Sekunden sind in einem Montage-Komplex verankert, wo sie sich gegen die zahlreichen anderen für den Rand bestimmten Aktionen und Bewegungen nicht behaupten können. Zahlreiche Nebenfiguren oder Figuren, die im Film nicht zu sehen waren, lenken die Aufmerksamkeit um. Sie sorgen an dieser Stelle für eine Angleichung bzw. Neugewichtung von zentralen und peripheren Bedeutungsträgern, von Bereichen also, die im „Text“ zuvor durch gezieltes Auslassen einigermaßen definiert waren.

Der Zusammenschnitt mit Chris Isaak sticht dabei besonders heraus. Der Sänger und Musiker hat in *MARRIED TO THE MOB* einen kleinen Auftritt während einer Schießerei vor einem Fast-Foot-Lokal.<sup>171</sup> In dieser Szene tritt er als Clown verkleidet auf. (Abb. 12) Da er sonst im Film nicht mehr zu sehen ist, seine Figur nicht eingeleitet wird und nach dem tödlichen Treffer auch nicht weiter verhandelt wird, hinterlässt sie beim Zuschauer keinen bleibenden Eindruck. Interessant wird seine Nebenrolle eigentlich erst während der Closing-Credits-Sequenz, wo sie als kaltblütiger Killer vorgestellt wird. Dieser trägt einen langen grauen Mantel und weißen Dandy-Schal und hat offensichtlich Spaß am Töten. Er erschießt einen Koch, der möglicherweise in jenem Drive-In-Lokal arbeitet, vor dem es während des Films zur Schießerei kam, und inszeniert diesen Akt mit lässigen Posen. (Abb. 13) Auch hier sind keine Geräusche zu hören, die normalerweise eine solche Aktion begleiten müssten. Stattdessen hört man als einzigen Ton einen weiteren Songausschnitt, nämlich einige Sekunden aus Chris Isaaks *SUSPICION OF LOVE*.<sup>172</sup>

---

<sup>170</sup> Vgl. *Die Mafiosi-Braut*. 01:34:48-01:35:00.

<sup>171</sup> Vgl. ebd. 00:51:18-00:52:16.

<sup>172</sup> Vgl. ebd. 01:34:00-01:34:15.





Abb. 12 und 13: Chris Isaaks Randfigur im Filmzentrum und -abschluss (MARRIED TO THE MOB, 1988)

Nach dieser bunten Szenenmontage ohne logischen Aufbau von Aktion und Konsequenz geht die Credits-Sequenz für etwa zwei Minuten zum deutlichen Filmabschluss über. Die folgende Creditierung wird von keinem Bildmaterial mehr begleitet, sondern läuft nach der klassischen Methode von unten nach oben über schwarzen Hintergrund. Die Buchstaben, die hier eingesetzt werden, wechseln zwischen grellem orange und blau und behalten ihre scheinbar „handgezeichnete“ Form, die an Graffiti und Comics erinnert. Sie sind möglicherweise dazu da, die Aufmerksamkeit des Filmschauenden weiterhin zu halten.<sup>173</sup>

Schließlich kommt es in der letzten Minute dieses ausgedehnten Filmabschlusses noch einmal zu einem überraschenden Wiedereinstieg in die diegetische Welt der Hauptfiguren. In dem Moment, als die Creditierung abgeschlossen ist, wird der Film noch einmal aufgemacht. Es folgt eine Sequenz, die wiederum ohne diegetischen Ton abläuft. Allerdings stützt der Soundtrack diesmal deutlich das Bildmaterial. Zu hören ist ein Tangorhythmus und zu sehen ein verspielter Tanz des frisch verliebten Paares Angela und Mike.<sup>174</sup>

Michael Bliss und Christina Banks haben bei ihrer Untersuchung moralischer Ellipsen in Demmes Filmen diese letzten Sekunden aus MARRIED TO THE MOB bereits herausgearbeitet:

[After] the end titles, in footage that is integral to the film, we see Mike and Angela, after the dance party, emerging from the symbolic mist of uncertainty in which the film's mob-related events had plunged them, and gazing smilingly at the Federal Courts Building in downtown Manhattan, because it is by virtue of the federal legal system that Angela has been freed from the oppression of the mob and gained her new lover. Mike and Angela, though, make the location a lovers' playground, doing a charming dance on the courtroom steps.<sup>175</sup>

Diese kurze Analyse weist dieser Szene eine klare Position im Film zu, die man vor allem anhand der Kleidung, die das Paar trägt, bestimmen kann. Demnach müsste dieser Tanz dem Umfeld der 53. Filmminute zugeordnet werden. Er wurde also der narrativen Mitte entrissen und an den

<sup>173</sup> Vgl. *Die Mafiosi-Braut*. 01:36:41-01:38:31.

<sup>174</sup> Vgl. ebd. 01:38:31-01:39:26.

<sup>175</sup> Bliss, Banks. *What Goes Around Comes Around*. S. 107.

äußersten Randbereich des Films verschoben. Von dieser besonders gekennzeichneten Außenseiterposition, denn diese Szene steht allein und ist auch vom restlichen Rand ausgegrenzt, kann der Tanz zurück ins Zentrum wirken. Dass er nicht in die wilde Bewegungs- und Aktionsmontage gestellt wurde, sondern darauf geachtet wurde, dass er die bestimmende Liebesgeschichte um einen Moment der Verspieltheit bereichert, kann sicherlich als Indiz dafür gewertet werden, dass Demme trotz all der peripheren Verwirrungstaktik in der Closing-Credits-Sequenz den eigentlichen „Text“ nicht gänzlich aufs Spiel setzen wollte. Und dennoch ist diese Entscheidung und ihre Wirkung ein weiterer Hinweis darauf, dass der „Text“ nicht unbeeinflussbar ist und, wenn man ihn verändern will, auch vom Rand aus betrachtet und verstanden werden muss.

#### **6.4. Stacy, Bruno und Pegasus in THE SILENCE OF THE LAMBS und PHILADELPHIA**

Bewertet man aufgrund von Zahlen, so ist festzuhalten, dass in der ersten Hälfte der 90er-Jahre mit THE SILENCE OF THE LAMBS und PHILADELPHIA Demmes bisher erfolgreichste Schaffensphase stattfand. Wie bereits erwähnt, hatten beide Filme Einspielergebnisse von jeweils über 200 Mio. Dollar weltweit. Auch bei den Oscarverleihungen 1992 und 1994 wurde dieser Erfolg bestätigt. Jodie Foster, Antony Hopkins und Tom Hanks gewannen Preise in den bedeutenden Hauptdarstellerkategorien und Demme selbst wurde als bester Regisseur für THE SILENCE OF THE LAMBS ausgezeichnet.<sup>176</sup> Doch nicht jeder Beobachter des Schaffens des Auteurs war der Meinung, dass diese Anerkennung zum richtigen Zeitpunkt stattfand.

Pauline Kael, die seit 1991 nicht mehr als Kritikerin tätig war und daher auch keine Artikel zu diesen Filmen veröffentlicht hat, hat in einem späten Interview doch noch zu Demmes THE SILENCE OF THE LAMBS Stellung bezogen:

Jonathan Demme, for example, has - not a large talent, but a charming talent, and he's done movies that haven't gotten any support at all. He has a real knack for using popular music and bringing it right into the movie. He does things with music that I don't think anybody else has done - putting the singers in the side of the frame, in some cases, so you get a duplication of effect - and he makes it work. And then he got vast support for *The Silence of the Lambs*, which was a hideous and obvious piece of moviemaking. I guess it was subtle by the standards of its genre, but it's a nothing piece of work compared to movies he'd made in the past, like *Melvin and Howard* and *Citizen's Band* and *Something Wild*.<sup>177</sup>

Die Filmwissenschaftlerin Michaela Krützen hat für ihr Buch *Dramaturgie des Films: Wie*

---

<sup>176</sup> Informationen zu diesen Preisen und den weiteren zahlreichen Auszeichnungen für THE SILENCE OF THE LAMBS und PHILADELPHIA sind auf der Internet Movie Database ([www.imdb.com](http://www.imdb.com)) aufgelistet. Zugriff: 25. März 2011.

<sup>177</sup> Francis Davis. *Afterglow: A Last Conversation with Pauline Kael*. USA: Da Capo, 2002. S. 112.

*Hollywood erzählt* ausgerechnet auf Jonathan Demmes *THE SILENCE OF THE LAMBS*, der ihr diesbezüglich als paradigmatischer Film gilt, zurückgegriffen. Es ist kaum vorstellbar, dass ein solches Buch auch zum früheren und auch folgenden Werk des US-Regisseurs geschrieben hätte werden können, ohne auf auffallende Ausfransungen einzugehen. Zu einschneidend sind dort die Begegnungen mit marginalen Figuren, die im Zentrum des Erzählten immer wieder für Verwirrung sorgen. Das findet tatsächlich bei *THE SILENCE OF THE LAMBS* als auch in *PHILADELPHIA* in beschränkterem Umfang statt.

Q: Did the demands of making a real down-the-line, narrative-driven film result in a suppression of your tendency to direct the viewer's attention towards what's going on at the edges of the story – the incidental details you have a fondness for?

A: No, all that energy gets channeled into what the new demands are. I was thrilled to have such a strong story, told at such a relentless pace, to focus all that energy on. What was at the forefront was too important to be distracted by the details on the fringes.<sup>178</sup>

Auch wenn Demme selbst sogar betont, dass er in *THE SILENCE OF THE LAMBS* eigentlich gegen seine Handschrift arbeitet, verzichtet er in Wahrheit auch hier nicht zur Gänze auf dieses Kernelement seiner humanisierenden „mise-en-scène“, wie das folgende Beispiel zeigt.

Kurz vor dem Finale in *THE SILENCE OF THE LAMBS* kommt es zu einer Begegnung zwischen zwei Figuren, in der sich ein weiteres menschliches Drama anbietet, das der Film in der Folge aber nicht weitererzählt.

Die angehende FBI-Agentin Clarice Starling (Jodie Foster) bekommt einen Spezialauftrag: Mit Hilfe des brillanten Psychiaters Hannibal Lecter (Anthony Hopkins) soll sie versuchen, einen Serienkiller zu fassen. Die Zeit drängt, denn „Buffalo Bill“ hat bereits ein neues Opfer in seiner Gewalt. Was das Team Starling/Lecter zu einem besonderen macht: Lecter ist selbst ein verurteilter Mörder mit kannibalischen Neigungen.<sup>179</sup>

Während es so aussieht, als wäre der Frauenmörder „Buffalo Bill“ vom FBI bereits dingfest gemacht und Clarice Starling im spärlich besiedelten Belvedere in Ohio nur noch unterwegs, um belastendes Beweismaterial zu sammeln, kommt es zu einem kurzen aber folgeschweren Aufeinandertreffen zwischen der FBI-Agentin und einer Frau namens Stacy. Obwohl die dramaturgischen Konsequenzen, die diese Zusammenkunft hat, die Figur der Stacy eigentlich eng an das Geschehen binden und daher keine Unabhängigkeit dieses Ereignisses stützen, setzt sich der Moment ihres Erscheinens doch als einer durch, der sich dem endgültigen Einrasten in den ablaufenden „Text“ und seiner Richtungsvorgabe widersetzt. Ihre Inszenierung in der montierten Handlung bleibt nicht deshalb in Erinnerung, weil eine ihrer Aussagen Clarice zufällig in den

<sup>178</sup> Smith. *Jonathan Demme: Interviews*. S. 64.

<sup>179</sup> Der Text ist dem Cover der folgenden deutschen DVD-Version entnommen: *Das Schweigen der Lämmer* (Jonathan Demme. Orion Pictures: 1991). DVD. Gold Edition. MGM Home Entertainment: 2004.

Keller des Killers führt, sondern weil durch die Dringlichkeit ihrer schwermütigen und melancholischen Wortwahl und Gestik, die vom Regisseur zwischen Halbnah und Großaufnahme in den Kader genommen wird, ein Bedeutungsüberschuss markiert wird. (Abb. 14-16) Dem auffallend inszenierten Interesse kann die Kürze des Auftritts, der dann doch der eigentlichen Handlungszuspitzung verbunden bleibt, nicht gerecht werden.

Das Gespräch findet in einem Ecklokal, in „Moxley’s“ Apotheke und Eiscreme-Bar, statt. Dort stellt ein erster Schnitt in einer frontalen Großaufnahme zuerst das neue Gesicht vor. Stacy befragt ihr Gegenüber, das man erst im folgenden Bild zu sehen bekommt, nach jener aufregenden Welt, die sich einer FBI-Agentin erschließt. Die Einstellungsgrößen und die Gesprächsführung vermitteln in diesem Augenblick keine klare Rollengewichtung. Zuerst stellt Stacy die Fragen. Danach ist Clarice Starling an der Reihe. Natürlich spiegelt sich in dem Melodram von Stacy, die als Frau bisher keinen Weg aus ihrer Randexistenz gefunden hat, jenes wieder, dem Clarice durch ihre Karriere beim FBI entkommen ist. Dieses Gespräch verweist daher auch in den „Backstory“-Bereich der Protagonistin Clarice Starling, den Michaela Krützen in ihrer Arbeit zur Dramaturgie dieses Films herausgearbeitet hat.<sup>180</sup> Doch das allein wird an dieser Stelle nicht vordergründig oder überzeugend vermittelt. Der Eindruck der angedeuteten, aber nicht erzählten Geschichte dieser Randfigur überwiegt. Die Inszenierung in fordernden Großaufnahmen bleibt auf alle Fälle eine Anmerkung, die sich nicht allein auf das Drama von Clarice oder den anbahnenden finalen Höhepunkt der Narration bezieht. Die Aufnahmen führen in ein eigentümliches narratives Abseits. Stacys Erscheinen bleibt in Erinnerung, weil es eben gerade vor dem Finale ein Zuviel an unabhängiger Bedeutung mit sich führt. In den Plot eingearbeitet, bilden diese Augenblicke selbst unter dem Gesichtspunkt des erweiterten Storybogens eine seltsame Ausfransung.<sup>181</sup>



Abb. 14-16: Stacys melancholischer Ausdruck (THE SILENCE OF THE LAMBS, 1991)

Die marginalisierte Figurenwelt des klassischen US-Erzählkinos wird daher auch in Demmes größten Filmerfolgen nicht in der üblichen Strenge auf ihren Platz verwiesen. Den Frontal-Blick

<sup>180</sup> Vgl. Michaela Krützen. *Dramaturgie des Films: Wie Hollywood erzählt*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2004. S. 30 ff.

<sup>181</sup> Vgl. *Das Schweigen der Lämmer*. 01:32:44-01:33:10.

aus dem Bildzentrum in die Kamera riskieren in seinen Filmen nicht nur die Protagonisten. Eine solche Einstellung mit einer Nebenfigur sorgt auch in dem Aids-Drama PHILADLPHIA für Verunsicherung. Der Inhalt dieses Films wird auf dem DVD-Cover folgendermaßen wiedergegeben:

Angeblich soll er die Akte in einem wichtigen Fall verschlampt haben. Doch der junge Anwalt Andrew Backett (Tom Hanks) kennt den wahren Grund für seine Kündigung: Er ist homosexuell und mit dem Aids-Virus infiziert. Als die Krankheit ausbricht, lässt ihn Kanzlei-Chef Wheeler (Jason Robards), früher sein Förderer, fallen. Andrew kann das nicht akzeptieren – er beginnt zu kämpfen. Zusammen mit dem einzigen mutigen Anwalt der Stadt (Denzel Washington) verklagt er seinen Arbeitgeber. Der Prozess sorgt schnell für schockierende Schlagzeilen ...<sup>182</sup>

Eine interessant gewählte Einstellungsfolge findet zu einem Zeitpunkt statt, als Andrew Backett noch ein angesehener Mitarbeiter in der Anwaltskanzlei zu sein scheint. Die erste handlungsimmanente Wendung der Kündigung steht noch bevor. Andrew Backett befindet sich gerade in seiner geräumigen Wohnung und ist umgeben von drei Personen, einer Frau und zwei Männern, die möglicherweise einen Teil seines Freundeskreises darstellen. Andrew wird von der Frau im Gesicht geschminkt. Die sonst sichtbaren Merkmale seiner tödlichen Erkrankung werden überdeckt. Als er sich plötzlich in Krämpfen windet, zieht er sich in das Badezimmer zurück. Die nun folgenden Bilder bestimmt plötzlich die bis dahin unscheinbarste Figur der drei Nebenfiguren. Der junge Mann namens Bruno steht in der Mitte des Bildes und schaut aufmerksam in die Kamera. Die nächste Einstellung zeigt einen bis dahin völlig unbekannten Mann, der mit einer Einkaufstüte im Arm Andrews Wohnung betritt. Er bewegt sich auf die Kamera zu, bis sein Gesicht schließlich in Großaufnahme davor verweilt. In den folgenden Aufnahmen sieht man abwechselnd Bruno und diesen unbekannten Mann. Sie beanspruchen jetzt in Großaufnahme die gesamte Aufmerksamkeit für sich. Man hat das Gefühl, die Wiedervereinigung eines verliebten Pärchens zu erleben. Schließlich fährt die Kamera rückwärts und Bruno folgt ihr im gleichen Tempo. Dadurch bleibt die Einstellungsgröße erhalten. Die undefinierte Nebenfigur Bruno scheint sich dem Zuschauer nahezu aufzudrängen. (Abb. 17-19) Erst danach wird offensichtlich, was der Grund für seinen in die Kamera gerichteten Blick ist. Er sorgt sich um Andrew, der sich nach wie vor lautlos im Nebenraum befindet.<sup>183</sup>

Durch die Inszenierung der Kleinstfigur Bruno ist man so sehr abgelenkt, dass man für einige Augenblicke tatsächlich die Hauptfigur und den eigentlich ablaufenden „Text“ übersieht.

---

<sup>182</sup> Der Text ist dem Cover der folgenden deutschen DVD-Version entnommen: *Philadelphia* (Jonathan Demme. Tristar Pictures: 1993). DVD. Columbia Tristar Home Entertainment: 2003.

<sup>183</sup> Vgl. *Philadelphia*. 00:13:45-00:14:38.



Abb. 17-19: Bruno und ein unbekannter Mann im Zentrum (PHILADELPHIA, 1993)

Bruno begegnet man am Ende des Films noch einmal während der Trauerfeier nach Andrews Ableben. Interessanterweise ist er tatsächlich die letzte Figur des Films, die Demme zum Abschluss seiner Plansequenz seitlich im Bildrahmen lässt, bevor ein letzter Schnitt auf ein eingeschaltetes TV-Gerät, auf dem Familienbilder ablaufen, die Narration abschließt. Danach folgen nur noch Aufnahmen, die den verstorbenen Andrew als Kind zeigen, Material, das in die Closing-Credits-Sequenz überleitet.<sup>184</sup>

In PHILADELPHIA und THE SILENCE OF THE LAMBS sind solche Momente mit Randfiguren seltener eingearbeitet, als man bei Demme gewohnt ist. Aber nicht zuletzt deshalb zeigen sich in jenen wirkungsvollen Augenblicken die Möglichkeiten die von ihnen ausgehen. Der zunächst konzentriert herausgearbeitete Handlungsstrang mit seinen klar definierten Protagonisten erfährt eine Störung. Neue Gesichter und Ideen lenken von den Stars des Films ab. Eine Geschichte und damit Perspektive scheint bei Demme nie völlig abgeschlossen. Auch der Rand führt unbegrenztes Potential mit sich. Das narrative Zentrum und sein Star um den es kreist sind plötzlich nicht mehr alles. Bekannte Schauspieler wie Jodie Foster und Tom Hanks agieren in einer Gesamtinszenierung, die den Eindruck eines „Anti-Star-Films“, der vielleicht das Kernmotiv der filmischen Handschrift Demmes ist, nicht vollständig auslöschen kann. Dass der Star im Film dabei eine notwendige Größe bleibt und bei Demme auch ist, ist für seine Methode Voraussetzung. Vor allem in den Credits-Sequenzen dieser beiden Werke ist das „Anti-Star-Motiv“ deutlich angelegt. Die Closing-Credits-Sequenz in THE SILENCE OF THE LAMBS, die passenderweise als eigene Szene im Auswahlmenü der deutschen DVD Version anzusteuern ist, zeigt eine Fußgängerpassage irgendwo an der Küste Haitis. Die Passage führt in die Bildtiefe. Gefilmt wird das bewegte Treiben aus leicht erhöhter Position.<sup>185</sup> Dass dieser Ort in Haiti liegt, wird im Film nicht erwähnt. Demme hat aber in einem Interview, wie zuvor schon angemerkt, darauf hingewiesen, dass er die Insel für dieses gleichzeitig abschließende und öffnende Bild gewählt hat, weil er ein persönliches Interesse an ihr hat. In seinen Dokumentarfilmen HAITI DREAMS OF DEMOCRAZY (1988) und THE AGRONOMIST (2003) hat er sich mit den politischen Unruhen

<sup>184</sup> Vgl. *Philadelphia*.. 01:51:19-01:54:38.

<sup>185</sup> Vgl. *Das Schweigen der Lämmer*. 01:49:00-01:53:30.

und Hoffnungen dieses Landes auseinandergesetzt.

Die Credits in weißen Lettern laufen hier breit von unten nach oben über die darunterliegende Einstellung, die über vier Minuten lang gehalten wird. Es ist durchaus bezeichnend, dass Michaela Krützen, zur Bestätigung ihrer These einer paradigmatischen Dramaturgie in *THE SILENCE OF THE LAMBS*, in ihrem Sequenzprotokoll auf dieses Verweilen in diesem sich mit zunehmender Dauer emanzipierenden Bild und Narrations-Raum nicht weiter eingeht.<sup>186</sup>

Es ist nicht unbedeutend für die Gesamtwirkung des Films, dass die Einstellungen, die in den Credits-Sequenzen zu sehen sind, auf ein verbindliches Davor und Danach der erzählten Story verweisen: In der ersten Sekunde von *THE SILENCE OF THE LAMBS* schaut das statische „Kameraauge“ in einen vernebelten Wald in Virginia und in der 109. Minute auf eine belebte Straße der Insel Haiti. Zu Beginn der Opening-Credits ist kein Mensch wahrzunehmen. Man schaut auf den durchlässigen Nebel, hört die Insekten und Vögel, bis sich endlich eine verschwitzte junge Frau aus der Tiefe eines Waldhanges mühevoll an einem Seil ins Bild zieht.<sup>187</sup> Es ist Clarice Starling. Am Ende, der „Buffalo Bill“-Fall ist längst abgeschlossen, spaziert ein locker gekleideter Mann mit lässigem Hut fort in die Tiefe des Bildes. Es ist Hannibal Lecter. Schließlich verschwindet er in dieser Fußgängerpassage und ist nicht mehr zu sehen.<sup>188</sup> In beide Richtungen bleibt der Film geöffnet, kein eindeutiger symbolischer Bruch sorgt für eine Abnabelung des Zuschauers. Es ist daher auch nur konsequent, dass die Literaturverfilmung *THE SILENCE OF THE LAMBS* Jahre später mit *HANNIBAL* (2001) und *RED DRAGON* (2002) sowohl ein Sequel als auch ein Prequel erhielt.

Aber gerade die Closing-Credits-Sequenz kann nicht ausschließlich auf eine Cliffhanger-Funktion reduziert werden. Im Gegenteil, mit Zunahme der Dauer manifestiert sich ein unabhängiger Zustand in dieser letzten Einstellung. Die bedrohliche Atmosphäre unter bewölktem Himmel, die hier zuerst den Ton angibt und die eindeutig dem Eintauchen des Killers Hannibal in die Welt der Menschen zuzurechnen ist, wird aufgelöst durch einen anhaltenden Kamerablick, der anscheinend kein definiertes Interesse verfolgt, außer das bewegte Treiben von Menschen aus der Distanz an einem exotischen Ort festzuhalten. Die Menschen bewegen sich kreuz und quer über die Passage. Kinder mit Fahrrädern und Mopedfahrer sind zu sehen. Einheimische und Urlauber wandern auf und ab. In der rechten Bildhälfte sieht man einen kleinen Marktbereich, an dem sich immer wieder Personen bündeln. Eingerahmt wird das Gewimmel von wild im Wind wehenden Palmenblättern. Die unbekannten Menschen und ihr Treiben scheinen ohne klares Ziel. Die sich aus der Distanz

---

<sup>186</sup> Vgl. Krützen. *Dramaturgie des Films*. S. 330 ff.

<sup>187</sup> Vgl. *Das Schweigen der Lämmer*. 00:00:30-00:01:30.

<sup>188</sup> Vgl. ebd. 01:48:35-01:49:30.

entschleunigenden Bewegungen verlaufen scheinbar in alle Richtungen. Das Bild und die Menschen darin laden zum Verweilen und Flanieren ein. Jene Menschen, die hier im Bild möglicherweise ihren Lebensunterhalt bestreiten, sind nicht genau gekennzeichnet und gehen unter. Vom Standpunkt einer zielgerichteten Narration bzw. eines funktionierenden und sich fortschreibenden „Textes“ emanzipiert sich diese Perspektive. Das ist kein klassischer Filmabschluss, der aus dem „Text“ der Filmwelt, der auch nur Teil eines großen Gesamttextes ist, das Publikum sofort hinüberleitet in den „Textbereich“ außerhalb davon, in dem der Mensch gleich wieder weiterfunktioniert. So formuliert Demme in seinen Credits-Sequenzen sehr oft Zustände am Rande, die, um mit Schlette zu sprechen, „Sand im Getriebe des Ablaufs“ bedeuten könnten.<sup>189</sup>

Noch in der simpelsten und anspruchslosesten Praxis der »loisirs« ist ein Moment enthalten, das der Text nicht kennt und nicht brauchen kann. [Marginalismus] gewährt die Chance, daß all jene Komponenten des Menschseins zum Zuge kommen, für die im Text des homo faber und homo fungiens kein Platz ist. Gerade diese »Komponenten« aber sind es, die ein Angesicht menschlich machen, selbst noch das des homo faber, wenn er damit aufhörte, es zu sein, und begänne, mehr Mensch als Macher zu werden.<sup>190</sup>

Augenblicke des schlichten Verweilens und ziellosen Flanierens schließt Schlette, wenn auch nicht als effizientesten, dann doch immerhin als wichtigen Teilaspekt eines humanisierenden Marginalismus dezidiert mit ein. Es ist auch nur logisch, denn es weist verführerisch in eine Richtung, die sich vom Funktionsprinzip einer textverbindlichen Leistungsgesellschaft distanziert. Dieser Schritt hinaus könnte der erste hin zu einem „revolutionären Humanismus“<sup>191</sup> sein, der den „Text“ bei vollem Bewusstsein neu zu gestalten versucht.

In der Closing-Credits-Sequenz von *THE SILENCE OF THE LAMBS* wird gerade der Filmschauende, der nicht über den Fakt informiert ist, dass diese Szene in Haiti gefilmt wurde, zum emanzipierten Beobachten eingeladen. (Abb. 20) Die Menschen im Bild sind einfach da. Aber erst die Länge, das minutenlange Bleiben des bewegten Eindrucks erlaubt das Freimachen vom Interpretationszwang. Erst die Erkenntnis, dass es für dieses ruhige Treiben keine Rechtfertigung und damit keinen Halt im „Text“ gibt, bietet dem Zuschauer die Möglichkeit loszulassen.

---

<sup>189</sup> Vgl. Schlette. „Der Marginalismus ist ein Humanismus“. S. 306.

<sup>190</sup> Ebd. S. 308.

<sup>191</sup> Vgl. ebd. S.310.



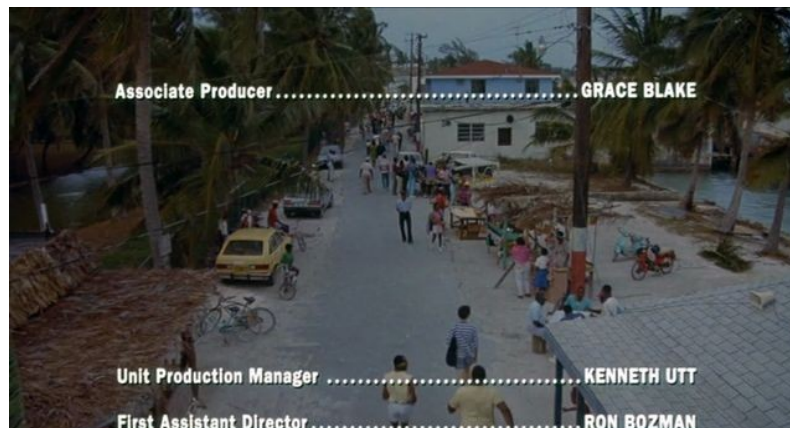


Abb. 20: Letzte Einstellung (THE SILENCE OF THE LAMBS, 1991)

Während die Closing-Credits-Sequenz von PHILADELPHIA nach der Trauerfeier und dem Ablauf des Videomaterials des kleinen Andrews im klassischen Stil gehalten bleibt, und dort mehr als fünf Minuten lang alle am Film Beteiligten in weißer Schrift vor schwarzem Hintergrund aufgezählt werden<sup>192</sup>, ist es diesmal der Bereich der Opening-Credits der auffällt, weil dieser von ungewöhnlich agierenden Menschen durchdrungen und dominiert wird, die später nicht mehr zu sehen sind.<sup>193</sup> Diese Minuten sind in vielerlei Hinsicht bemerkenswert. Jonathan Demme hat sich hier um eine besondere Wirkung bemüht und seine Erfahrung als Regisseur von Videoclips zunutze gemacht. Ein erklärtes Ziel war es, ein Gefühl für die Stadt Philadelphia zu vermitteln, jenem Ort also, in dem sich das Geschehen des Films zuträgt.<sup>194</sup> Dass es zu dem für diese Sequenz verwendeten Bruce Springsteen Song STREETS OF PHILADELPHIA auch noch einen Videoclip gibt, für den ebenfalls Jonathan Demme als Regisseur mitverantwortlich zeichnet<sup>195</sup>, bedeutet in diesem Zusammenhang eine spannende Abzweigung, die hinaus aus dem eigentlichen Filmtext führt und hinein in den paratextuellen Bereich des Epitextes.

Der Raum der äußersten Begrenzung des Spielfilms wird in den Opening-Credits in der Regel vom Logo des Studios besetzt. Ob dieses überhaupt als Teil der Credits-Sequenz gelten soll, sei dahingestellt. Demmes integrativer Gestaltungswille, der sich vor allem durch das überraschende und bisher beschriebene Hineinführen von Randfiguren mitten in die erzählten Zentren ausdrückt, zeigt sich in manchen seiner Filme bereits während noch das Studio-Logo zum Einsatz kommt. Es finden dabei Vorgänge der Dynamisierung, Ankoppelung und Aneignung des Logos des produzierenden Studios statt, die schließlich zu einer Umfunktionierung führen können. Auch in

<sup>192</sup> Vgl. *Philadelphia*. 01:54:40-02:00:20.

<sup>193</sup> Vgl. ebd. 00:00:00-00:03:29.

<sup>194</sup> Vgl. Interview geführt von Ann Kolson (1993). In: *Jonathan Demme: Interviews*. Robert E. Kapsis (Hg). USA: University Press of Mississippi, 2009. S. 78-83. S. 82.

<sup>195</sup> Vgl. Abschnitt Filmography. *Jonathan Demme: Interviews*. S. xxxix.

THE SILENCE OF THE LAMBS und Jahre später in THE MANCHURIAN CANDIDATE werden die Firmenzeichen von ORION<sup>196</sup> und PARAMOUNT PICTURES<sup>197</sup> durch den sofort einsetzenden Score oder Titelsong dichter an den Film herangeholt. In dieser Hinsicht nimmt aber PHILADELPHIA eine Sonderstellung ein, denn hier entfaltet sich im Logo eine in den Film wirkende Nebenfigur.

Bruce Springsteens Song STREETS OF PHILADELPHIA, der dem kommenden Bildmaterial dieser Sequenz auch gleich einen beschreibenden Titel zuweist, setzt mit der Einblendung des Firmenlogos von COLUMBIA TRISTAR ein. In diesem fliegt ein weißes Pferd mit breiten Schwingen aus einem leuchtenden Zentrum auf das Kinopublikum zu.<sup>198</sup> In der Bildmitte des Vordergrundes angekommen, erstarrt das mythologische Wesen Pegasus. Die Wolkenfetzen, über denen es schwebt, lösen sich auf und machen die Sicht frei für das nächste Bild. (Abb. 21-23) Die ebenfalls heranrollenden Drums des beginnenden Titelsongs dynamisieren und vereinnahmen das gesamte Logo, bereichern das pathetische Markenzeichen eines großen Filmstudios mit neuem Inhalt. Pegasus schwebt über der besungenen Stadt und überblickt von oben das Geschehen. Das fliegende Pferd im Logo besetzt eine eigentlich unmögliche Rolle im Film und übernimmt als durchaus diskussionswürdige Nebenfigur eine Schutzfunktion, die vor allem den zahlreichen Menschen gilt, die Demme im Anschluss zeigt und somit in diesen markanten Einstiegsminuten alle Aufmerksamkeit widmet.



Abb. 21-23: Pegasus nähert sich Philadelphia (PHILADELPHIA, 1993)

Mit dem nächsten Bild beginnt der eigentliche Akt der Creditierung. Die Buchstaben der Nennungen sind im handschriftlichen Stil gehalten. Das ist ein typisches Merkmal des Title-Designers Pablo Ferro, der schon in Stanley Kubricks Klassiker DR. STRANGELOVE (1964) und, wie bereits erwähnt, auch in zahlreichen Arbeiten Demmes für ein markantes und häufig handschriftliches Schriftbild in den Credits-Sequenzen sorgte. Die weißen Buchstaben werden über den Ablauf eines Bildmaterials gelegt, das sich unverkennbar aus Eindrücken der Stadt Philadelphia zusammensetzt. Die in einem ständigen Bewegungsfluss gehaltene Kameraführung,

<sup>196</sup> Vgl. *Das Schweigen der Lämmer*. 00:00:30-00:01:30.

<sup>197</sup> Vgl. *Der Manchurian Kandidat* (Jonathan Demme. Paramount Pictures: 2004). DVD. Süddeutsche Zeitung Cinemathek. Die Hohe Kunst der Verschwörung No. 7. Paramount Pictures: 2009. 00:00:00-00:00:23.

<sup>198</sup> Vgl. *Philadelphia*. 00:00:00-00:00:20.

die mit dem langsamen Rhythmus des musikalischen Beitrags eine Einheit zu bilden scheint, nähert sich ihrem Sujet zu Beginn aus der Höhe. Man schwebt der Skyline von Philadelphia entgegen.<sup>199</sup> Dieser Ausblick von weit oben bleibt dem TRISTAR-Logo verbunden, nutzt die Perspektive des Pegasus, und knüpft dieses noch dichter an die nächsten Minuten. Die Kamera umkreist im Anschluss die Spitze einiger Wolkenkratzer, wobei der „One Liberty Place“ in der Mitte alle überragt.<sup>200</sup> Mit dem nächsten Schnitt wird der Blick nach unten freigegeben. Eine Drehbewegung aus der Vogelperspektive nimmt die „Philadelphia City Hall“, also das Rathaus der Millionenstadt, in den Fokus. Zur gleichen Zeit ist in riesiger Schrift der Titel des Films zu lesen.<sup>201</sup> Demme positioniert noch andere, von Menschen gebaute, Bedeutungsträger in dieser Montagesequenz. Wenige Sekunden später sieht man die „Independence Hall“, an deren Front eine Schar von Schulkindern in die vorbeiziehende Kamera winkt.<sup>202</sup> Zum Abschluss der Credits-Sequenz sind es wieder Kinder, die sich um die „Liberty Bell“ aufstellen.<sup>203</sup>

Aber nicht nur Kinder winken in die vorbeiziehende Kamera, auch Erwachsene zeigen aktiv ihr Interesse an dieser. All diese Menschen agieren in eine ungewöhnliche Richtung. Hinter dem Titelsong dringt auch das Stimmengewirr ihrer Zurufe durch.<sup>204</sup> Es sind Menschen, die zwar am narrativen Rand platziert bleiben, aber dort nicht übersehen werden wollen. Sie signalisieren damit ein gewisses Dabeisein-Wollen. In das Zentrum aufzurücken und dieses mitzugestalten könnte eines ihrer Ziele sein, auch wenn sie in der bald folgenden Handlung zunächst keinen Raum mehr einnehmen können. Vom Hauptdarsteller Tom Hanks und anderen wichtigen Darstellern aus PHILADELPHIA ist in dieser Sequenz nichts zu sehen.

Symbole für Demokratie und Unabhängigkeit werden in die Opening-Credits-Sequenz eingearbeitet. Damit wird Philadelphias historische Bedeutung für die USA betont. Jener Stadt also, die sowohl Film und Song im Titel tragen und die den Schauplatz der folgenden Handlung bildet, aber dort im Sog der Ereignisse zwangsweise selbst zur Nebenfigur degradiert, wird in den ersten Minuten noch alle Aufmerksamkeit geschenkt.

Mit der Stadt rückt Demme auch Menschen in den Blickfang eines Betrachters, und der Regisseur konfrontiert diesen Betrachter mit Gegenblicken. Er ist selbst Blickfang all jener, die sich dem „Kinoauge“ zuwenden und in seine Richtung Aktionen setzen. Die meisten dieser Menschen winken der Kamera zu. Die Gesichtsausdrücke sind allerdings nicht immer eindeutig. Häufig wird

<sup>199</sup> Vgl. *Philadelphia*. 00:00:21-00:00:29.

<sup>200</sup> Vgl. ebd. 00:00:30-00:00:40.

<sup>201</sup> Vgl. ebd. 00:00:41-00:00:46.

<sup>202</sup> Vgl. ebd. 00:00:50-00:00:55.

<sup>203</sup> Vgl. ebd. 00:03:03-00:03:08.

<sup>204</sup> Vgl. ebd. 00:00:50-00:00:55, 00:01:19-00:01:22, 00:02:05-00:02:10 und 00:02:34-00:02:36.

gejubelt und dabei gelächelt. Aber hin und wieder wird auch ein Unbehagen und Misstrauen gegenüber dem Aufzeichnungsprozess erkennbar. Nicht alle Körper und Gesichter verhalten sich der Kamera gegenüber unvoreingenommen. In einer kurzen Einstellung vor einer brüchigen Fassade eines Hauses befinden sich vier Afro-Amerikaner. Links im Bild lehnt eine defekte Tür. In der unteren Bildhälfte der Einstellung sitzen zwei ältere Männer mit Mütze und Jacke, der eine auf einem Stuhl und der andere auf einer Bank. Es ist offensichtlich ein kühler Tag. Der ältere Mann im Stuhl in der linken Bildhälfte sitzt seitlich zur Kamera. Er hebt seine Hand nicht zum Gruß. Sein Gesicht zieht sich mehrmals vor dem Aufzeichnungsprozess zurück. Er senkt den Blick, sieht kurz darauf wieder in die Kamera und grüßt schließlich doch, was durch eine Mundbewegung erkennbar wird. Das Wort ist nicht zu hören. Bruce Springsteens Song bleibt an dieser Stelle das einzig Hörbare. Am rechten Bildrand steht ein junger Mann, eher mit dem Rücken als seitlich zur Kamera. Sein Kopf bleibt nach links gewendet, in Richtung Kamera positioniert. Er grüßt etwas unsicher mit der linken Hand und formt im Anschluss mit den gespreizten Mittel- und Zeigefingern ein ebenfalls unsicheres Victory-Zeichen. (Abb. 24-26) All dies passiert mit einer distanzierten Gestik hin zu einem unbekannten, vorbeitreibenden Betrachter. Ein merkliches Zögern ist in den Bewegungen auszumachen, welches der Kürze der vorbeieilenden Einstellung eigentlich nicht gerecht wird. Es entsteht der Eindruck einer unvorbereiteten Aufnahme.<sup>205</sup> Das unsichere Verhalten scheint spontaner Ausdruck, den man eher in einem Dokumentarfilm vermuten würde als in einem Hollywood-Spielfilm.



Abb. 24-26: Zögerliches Grüßen in der Opening-Credits-Sequenz (PHILADELPHIA, 1993)

Als wenige Sekunden vor Ende der Opening-Credits-Sequenz eine Frau, die mit dem Rücken zur Kamera mit anderen Menschen zusammen in einer Pferdekutsche durch die Straßen der Stadt fährt, sich umdreht und den Betrachter bemerkt, gestaltet sich in diesem Begegnungsszenario eine besondere Zuspitzung. Sie reagiert überrascht und hält schließlich ihren Fotoapparat in Richtung der bewegten Kamera und macht ein Foto.<sup>206</sup> Im Spielfilmbild sind all diese Momente zumindest nicht alltäglich. Diese Menschen sind keine Statisten, die sich im Filmtext einfach einzuordnen

<sup>205</sup> Vgl. *Philadelphia*. 00:02:08-00:02:10.

<sup>206</sup> Vgl. ebd. 00:03:14-00:03:18.

haben, ohne auf sich hinzuweisen. Viel eher sind sie da und wollen das auch signalisieren. Sie betonen ihre Bildposition im anlaufenden Spielfilm hin und wieder mit einer gewissen Unsicherheit aber immer mit einer fühlbaren Handlungs- und Gestaltungsfreiheit gegenüber einem anti-autoritären „Kameraauge“. Diese Menschen bleiben nur wenige Sekunden im Bild, und sie sind auch im weiteren Verlauf von PHILADELPHIA nicht wieder zu erkennen oder zu sehen.

Es werden in den Minuten der Opening-Credits auch Menschen gezeigt, die sich völlig anders positionieren. In dieser Montage-Sequenz am Rand entwickelt sich ein bewusst gestaltetes Zusammenspiel aus eben jenen Personen, die die Möglichkeit vom Rand her in den „Text“ hineinzuwirken noch nicht aus den Augen verloren haben und schließlich jenen, die vom Zentrum erfolgreich vereinnahmt oder endgültig an den äußersten Rand verdrängt worden sind.

Der Betrachter zieht Seite an Seite mit Radfahrern und Ruderern durch die Stadt, begegnet Gartenarbeitern, schlängelt sich durch eine Ansammlung von Feuerwehrleuten und ihren Einsatzwagen hindurch, beobachtet Hafenarbeiter und Kellner in Großküchen und schaut von der Straße auf belebte Parkanlagen und eine aufwendig gestaltete Wandmalerei.<sup>207</sup> In dieser Zusammensetzung artikuliert sich ein scheinbar unerschütterliches Ablaufen, das durch seine zahlreichen Protagonisten keine Unterbrechung erfährt. Anders als die zuvor beschriebenen Menschen, scheinen diese auch nichts von der aufzeichnenden Kamera zu wissen. Oder sie haben keine Zeit, sich mit ihr zu befassen. Selbst die Freizeitsportler unterscheiden sich von den zuwinkenden Personen durch eine Verkörperung des „im Stress seins“ bzw. „im Text bleibens“. In diesen Sekunden verliert sich daher auch das subversive Moment der Freizeitgestaltung, welches sich in der langen Einstellung der Closing-Credits-Sequenz aus THE SILENCE OF THE LAMBS angebahnt hat.

Heinz Robert Schlette formulierte Unbehagen bezüglich solcher Zustände im „Text“. „Zweifelloso geschehen innerhalb des Textes mancherlei Aktivitäten, die als Versuch solcher Rehumanisierung gelten können“, schreibt Schlette in seiner gesellschaftskritischen Streitschrift und setzt einige Zeilen später fort: „Allein, diese Bemühungen, die der Verteidigung des Textes dienen und die totale Integration in ihn zum Zweck haben, erweisen sich [...] als trügerisch und eitel.“<sup>208</sup> Im Ablauf eingebettet und diesen stützend, bleibt die Chance, die sich im Moment der Freizeit auftut, ungenutzt. So können keine „Bezirke wirklicher Humanität“ errichtet werden.<sup>209</sup> Das Aneinanderreihen von arbeitenden und ihre Freizeit gestaltenden Menschen funktioniert in diesen Sekunden der Opening-Credits-Sequenz reibungslos. Damit allein wäre keine Re-Humanisierung

---

<sup>207</sup> Vgl. *Philadelphia*. 00:00:55-00:01:40.

<sup>208</sup> Schlette. „Der Marginalismus“. S. 306.

<sup>209</sup> Vgl. ebd. S. 306.

auszudrücken.

Mit dem Bild einer langen Menschenglange, die sich von links nach rechts an einer Straßenfassade zu einem Eingang, über dem die Adresse „802 North Broad“ zu lesen ist, vorarbeitet, erfährt dieser vorwärtstreibende Montagereigen zumindest eine Richtungs- und Tempoveränderung.<sup>210</sup> An dieser Adresse befindet sich, auch in Wirklichkeit, das „Philadelphia Committee to End Homelessness“.<sup>211</sup> Diese Menschenglange entwickelt ebenfalls kein Interesse an der Kamera. Niemand winkt ins Bild oder nimmt auf andere Art Kontakt auf. Der Aufzeichnungsprozess interessiert sie nicht. Genauso verhalten sich auch die danach folgenden Menschenkörper, die vereinsamt auf der Straße oder in der Wiese sitzen oder liegen.<sup>212</sup> Die dicht an ihnen vorübergehenden Menschen um Geld zu bitten, scheint ihre allerletzte Möglichkeit am „Text“ zu partizipieren. Der Kamera gegenüber bleiben sie ebenfalls auffallend abweisend. Sie scheint Teil einer weit entfernten Welt zu sein, der gegenüber sie keine Aktion mehr setzen können. Sich im Bild zu verstehen und dieses herauszufordern, wird an der Randzone dieses Spielfilms also nicht allen Menschen möglich gemacht. Menschen die im „Textzentrum“ funktionieren oder sich von diesem abgewendet haben agieren ohne besonderen Anspruch. Dazwischen positionieren sich aber immer wieder mögliche Agenten. Die wiederkehrenden Aufnahmen zahlreicher Schulkinder, die sich um die großen Symbolträger versammeln, sollen offensichtlich Mut machen. Die Kinder werden selbst Symbol. Sie fungieren als Hoffnungsträger, so als würden sie einen zukünftigen Humanismus bereits in sich tragen. Solche Eindrücke sind Bestandteil der humanisierenden „mise-en-scène“ von Jonathan Demme, die ja ohne einen Hang des Auteurs zum Optimismus gar nicht denkbar wäre.

Das während der Opening-Credits herausgearbeitete Thema der Obdachlosigkeit und die gleichzeitig dokumentarische und videoclip-ästhetische Herangehensweise bilden einen bemerkenswerten Kontrapunkt zum noch folgenden Film. Der Film PHILADELPHIA ist dafür bekannt, dass er sich mit dem Thema Aids beschäftigt. Während der Opening-Credits ist davon nichts zu bemerken. Auch Bruce Springsteens Titelsong, in dem der Sänger die Rolle einer Figur einnimmt, welche vereinsamt und sterbend durch die Straßen der Stadt zieht, gibt noch keinen Hinweis darauf, dass es sich dabei um einen Aidskranken handelt. Andrew Beckett, der als Anwalt wohl situiert scheint und in einer großen loftähnlichen Wohnung lebt,<sup>213</sup> ist auch nicht unbedingt eine Erscheinung, die man mit dem alltäglichen Überlebenskampf in den „Streets of Philadelphia“

<sup>210</sup> Vgl. *Philadelphia*. 00:01:47-00:01:53.

<sup>211</sup> Vgl. Rogelio Soto (Center Coordinator). „802 North Broad Street“. In: *The Philadelphia Committee to End Homelessness*. URL: [http://pceh.org/?page\\_id=403](http://pceh.org/?page_id=403). Zugriff: 10.6.2011.

<sup>212</sup> Vgl. *Philadelphia*. 00:02:00-00:02:32.

<sup>213</sup> Während der spontanen Party, die Andrew gibt, bekommt man einen besonders guten Eindruck der Ausdehnungen seiner Wohnung. Vgl. *Philadelphia*. 01:10:00-01:12:43.

verbindet. Die Themen der Opening-Credits-Sequenz sind im Grunde die Versprechungen einer Stadt mit großer historischer Verantwortung und ihr daran messbares Versagen. Das dabei betonte Scheitern des Obdachlosen, das dem abschließenden Korpus der „Liberty Bell“ mit dem großen Sprung in der Glocke ein sarkastisches Antlitz aufzwingt, bleibt ohne jede weitere Bezugnahme in den folgenden Ereignissen.

Demme hat also für diese Credits-Sequenz auch Randexistenzen ausgewählt, die sich vom zentralen „Text“ so sehr entfremdet haben, dass sie vom Rand her keinen sichtbaren Zugang mehr finden bzw. erhalten. Sie bleiben zwar ein zentrales Motiv dieser Montageeinheit aber können dort nicht als Agenten aufgestellt werden und daher auch nicht im folgenden narrativen Ablauf für Verwirrung sorgen. Sie dürfen aber auf ihre Vertreter hoffen. Darin liegt nämlich vielleicht die Funktion dieses exzessiv und komplex gestalteten „Vorwortes“, das in seiner ausufernden Darstellung und Weisung auch noch nach Ende des Films präsent bleibt. Man vergisst die Minuten der Opening-Credits-Sequenz nicht. Durch die penetrante Wirkung vom narrativen Rand her, verweist sie auf einen Mangel an Aufmerksamkeit, den das Eingebundensein in den „Text“ in der Regel mit sich bringt. Andrews Schicksal wird in einen gesellschaftlichen Zustand gebettet und relativiert. Der Existenzkampf an den Rand Gedrängter ohne Stimme wird jenen mit Stimme gegenübergestellt und schließlich anvertraut. Die einen werden zum Sprachrohr der anderen. Unerwartet und selbstbewusst aus dem Rand ins narrative Zentrum hereindringende Figuren, wie etwa Bruno, übernehmen somit eine Fürsprecher- bzw. Hinweiskfunktion.

#### **6.4.1. Andrew Beckett im Epitext**

Diese Stellvertreter-Rolle lässt sich tatsächlich noch besser unter Einbeziehung einer besonderen epitextuellen Einheit vermitteln. Gemeint ist der Videoclip zum Song STREETS OF PHILADELPHIA. Dieser bietet sich deshalb zur weiterführenden Analyse an, da dieser Clip der Opening-Credits-Sequenz aus PHILADELPHIA stark ähnelt. Dort und da verzichtet Demme auf einen deutlichen Hinweis, der dem zentralen Thema des Spielfilms gerecht werden würde. Die primäre Funktion eines Videoclips beschreibt Jack Banks Ende der 90er-Jahre folgendermaßen:

The label's general objective with videos is, of course, to increase the retail sales of their artists' music through widespread distribution of the artists' videos on music television shows as well as other sites, like nightclubs and music stores which display music clips on monitors.<sup>214</sup>

---

<sup>214</sup> Jack Banks. "Video in the machine: the incorporation of music video into the recording industry". In: *Popular Music*. 1998, Volume 16/3. UK: Cambridge University, 1998. S. 293-309. S. 296.

Das Internet mit seinen Plattformen wie YOUTUBE oder den verschiedenen Webseiten der einzelnen Stars dürfte die Wege verändert haben, welche bei der Streuung eines Videoclips beschritten werden. Der User muss heute nicht mehr darauf warten, bis er vielleicht durch Zufall den gewünschten Clip auf MTV zu sehen bekommt. Als der Videoclip zu STREETS OF PHILADELPHIA im Jahr 1993 im Umlauf war, dürfte Jack Banks Ausführung aber noch weitgehend gültig gewesen sein. Allerdings hatte dieser Clip die Aufgabe für zwei Medien zu werben. CDs sollten verkauft und Leute vom Besuch des Kinofilms, für den der Song geschrieben wurde, überzeugt werden.<sup>215</sup> So gesehen war und ist es sicherlich im Interesse der Musikindustrie, dass Bruce Springsteen als namhafter Star zu erkennen bleibt. Wenn er im Videoclip zu sehen ist, marschiert er singend durch Philadelphia. In einer zum Verhältnis der Gesamtlänge des Musikvideos ausgedehnten Einstellung, sieht man ihn in der linken Bildhälfte im Profil durch die Stadt wandern.<sup>216</sup> Zuvor zeigen die gleichen Einstellungen aus den Opening-Credits des Films, allerdings in veränderter Reihenfolge, Wahrzeichen und Menschen der Stadt<sup>217</sup>, während der Hintergrund, an dem Springsteen vorbeizieht, von einer kargen und verwahrlosten städtischen Landschaft dominiert wird. Diese Aufnahmen mit Springsteen sind im Film natürlich nicht zu sehen. Abfallhügel erstrecken sich hier vor einer löchrigen Gebäudereihe. Industrie, Wohnraum und Mülldeponie liegen Seite an Seite. Im Anschluss winken in mehreren aufeinanderfolgenden Einstellungen Menschen in Kamera.<sup>218</sup> Das sind jetzt wieder Aufnahmen, die auch in der Credits-Sequenz eingesetzt wurden.

Während im Videoclip die Verarmung gewisser Stadtteile von Beginn an deutlich betont wird, dringt das Thema der Obdachlosigkeit bis kurz vor Ende überhaupt nur einmal und dann auch nicht deutlich durch. Kurz sieht man drei Männer in einer Tonne kramen, die plötzlich misstrauisch ihren Blick der Kamera zuwenden.<sup>219</sup> Erst in den letzten Sekunden, in Aufnahmen, die während der Opening-Credits des Films nicht zu sehen sind, wird das Thema klar hervorgehoben. In dieser Nachtaufnahme spaziert Springsteens Figur von rechts nach links aus dem Bild und gibt den Blick auf den Hintergrund frei. Mit dem Ausklingen des Songs hält auch die Kamera an. In der unteren Bildmitte sieht man drei Personen, die sich an einem Feuer, das in einer Tonne lodert, die Hände wärmen. Tief im Bild, hinter dem breiten Delaware River, der die

---

<sup>215</sup> Neil Young und Bruce Springsteen schrieben ihre Songs für den Film. Es waren Demmes Wunschkandidaten, mit denen er in diesem Zusammenhang auch persönliche Telefonate führte. Vgl. Decurtis. *Jonathan Demme: Interviews*. S. 94f.

<sup>216</sup> Vgl. *Streets of Philadelphia*. (Jonathan Demme und Ted Demme. 1993). Zu finden auf: *Bruce Springsteen - The Complete Video Anthology: 1978-2000*. Disc 2. DVD. Sony Music Entertainment: 2001. 00:20-00:53.

<sup>217</sup> Vgl. ebd. 00:00-00:19.

<sup>218</sup> Vgl. ebd. 00:53-01:00.

<sup>219</sup> Vgl. ebd. 01:01-01:04.



drei Figuren noch deutlicher vom Zentrum trennt, wächst die Skyline der Großstadt empor.<sup>220</sup>

Ungewöhnlich ist, dass der Videoclip, welcher in seiner Werbefunktion auch dem Kinofilm Rechnung tragen müsste, weder den Star des Films noch Bilder, die auf sein zentrales Thema verweisen, in den Vordergrund rückt. Fast alle Eindrücke, die man wiedererkennt, stammen aus der Opening-Credits-Sequenz. Tom Hanks ist zwar zweimal kurz zu sehen<sup>221</sup>, allerdings in der ablaufenden Montage so verankert, dass er keineswegs in seiner Filmrolle wahrzunehmen ist. Er bewegt sich kaum und schaut einmal in Nah- und das andere Mal in Großaufnahme besorgt und nachdenklich an der Kamera vorbei. Im Film sind diese beiden Momente Teil einer zusammenhängenden Einstellung.<sup>222</sup> Von Bedeutung ist dabei, dass diese die einzige Stelle im narrativen Zentrum von PHILADELPHIA darstellt, wo der Rhythmus von Springsteens Song als Soundtrack genutzt wird. Der einzige Auftritt von Tom Hanks im Videoclip, wo seine Figur eine von vielen Randerscheinungen bleibt, scheint also direkt gekoppelt an einen Punkt im Zentrum des Spielfilms. Diese Markierung verweist also von einer ausgelagerten Randposition ins Zentrum und auch wieder zurück. Da der Videoclip nichts von der Aidserkrankung von Andrew Beckett verrät, bleibt diese Figur an diesem Ort eine andere. Sie tritt hier als Vertreter jener Menschen auf, denen sowohl die Opening-Credits als auch dieser Videoclip zuallererst gewidmet sind, nämlich jenen, die zu einem Leben auf der Straße bzw. in ärmlichen Verhältnissen verdammt scheinen, in einer Gesellschaft, die diesen Zustand zu ignorieren sucht.

In dieser epitextuellen Einheit wird noch einmal die Bedeutung des Vorwortes aus dem dazugehörigen Spielfilm herausgearbeitet. Die Ereignisse des Films und sein Star werden dichter an den Rand herangeholt. Der eigentliche Kampf der zentralen Hauptfigur aus PHILADELPHIA wird auch gleich für andere ausgetragen. Allerdings bleibt Andrew Beckett im Film stets in der dramaturgischen Bewegung eines bewusst gestalteten narrativen „Textzentrums“ verankert. Er kann sich als Protagonist von diesem nicht abwenden und auch nicht daraus vertrieben werden. Sein Stellvertreter-Einsatz bleibt einer, der, trotz aller Verweise, nicht vom Rand her geführt wird und daher einen Prozess der Re-Humanisierung nicht in Gang setzt. Andrew Becketts und auch Clarice Starlings Einsätze sind daher von jenen der echten Agenten zu unterscheiden, die sich am Rand sammeln oder bereits an bestimmten Punkten im „Textzentrum“ Verwirrung stiften, wie etwa Bruno in PHILADELPHIA oder Stacy in THE SILENCE OF THE LAMBS.

Als direkte Fortsetzung dieser Schaffensperiode Demmes lohnt es sich kurz auf zwei Arbeiten hinzuweisen. 1994 entstand unter der Regie des Auteuers der Dokumentar- und Konzertfilm THE

---

<sup>220</sup> Vgl. *Streets of Philadelphia*. 02:30-02:57.

<sup>221</sup> Vgl. ebd. 01:58-02:12.

<sup>222</sup> Vgl. *Philadelphia*. 00:28:05-00:28:41.

COMPLEX SESSIONS, in dem Neil Young vier Songs aufführt<sup>223</sup>, und ein Jahr darauf war Demme für Bruce Springsteens Videoclip zu MURDER INCORPORATED verantwortlich.<sup>224</sup> Im Anschluss an PHILADELPHIA folgten also nochmals Zusammenarbeiten mit beiden Musikern, die mit ihren Songs die Ränder des Aids-Dramas mit- und umgestalteten.

---

<sup>223</sup> Vgl. *The Complex Sessions* (Jonathan Demme. Clinica Estetico: 1994). VHS. Warner Bros: 1995.

<sup>224</sup> Vgl. *Murder Incorporated* (Jonathan Demme. 1995). Zu finden auf: *Bruce Springsteen - The Complete Video Anthology: 1978-2000*. Disc2. DVD. Sony Music Entertainment: 2001.

## 7. Verstärkter Einsatz und Wirkung

Mit *THE TRUTH ABOUT CHARLIE* (2002) und *THE MANCHURIAN CANDIDATE* (2004) hat Jonathan Demme in kurzer Folge zwei Filmklassiker der frühen 1960er-Jahre neu verfilmt, nämlich Stanley Donens *CHARADE* (1963) und John Frankenheimers *THE MANCHURIAN CANDIDATE* (1962).

Die möglichen Agenten besetzen in den beiden Werken völlig unterschiedliche Positionen, und ihre Gewichtung im „Text“ bzw. ihre Aufstellung zum „Text“ erfährt in beiden Arbeiten einen deutlichen Ausbau. *THE TRUTH ABOUT CHARLIE* spielt, wie das Original, in Paris. Orte, Kameraführung, Closing-Credits und vor allem auch die zahlreichen Auftritte von Kleinst- und Nebenfiguren verweisen auf die Tradition der französischen *NOUVELLE VAGUE* und erzählen damit neben der eigentlichen Geschichte auch von jenem Filmschaffen, das Demme regelmäßig als großen Einfluss nennt.<sup>225</sup>

Im Thriller *THE MANCHURIAN CANDIDATE* entwickeln sich Randfiguren plötzlich zu Protagonisten eines Bedrohungsszenarios, gerade weil ihre Rolle ungeklärt bleibt. Das den Film durchziehende Gefühl von Paranoia ist schließlich das Ergebnis eines penetranten Eindringens vom Rand her.

Die Auswirkungen von Demmes Neben- und Kleinstfiguren zeichnen sich in diesen kommenden Arbeiten deutlicher ab. Aber erst durch ihren Einsatz in *RACHEL GETTING MARRIED* (2008) findet eine „Textveränderung“ statt, die als re-humanisierend gewertet werden kann.

Es werden unterschiedliche Einsatzmöglichkeiten der Randfiguren deutlich. Darauf werde ich im Anschluss noch näher eingehen. Dieses extreme Gestaltungsmittel scheint direkt aus der Formensprache in Demmes marginalen Filmprojekten Anfang der 90er-Jahre zu resultieren. Der Regisseur betont auch in den Bildern dieser Projekte die Randposition. Auch in der peripheren Zone findet ein Ausgrenzen statt. Demmes Perspektive spitzt sich zu.

### 7.1. Robyn Hitchcock und der Mann mit Bild in *STOREFRONT HITCHCOCK*

1997 war Demme Co-Regisseur in einem Omnibusfilm für das Fernsehen. Er führte Regie für das Segment *SUBWAY CAR FROM HELL* aus *SUBWAYSTORIES: TALES FROM THE UNDERGROUND*, eine Produktion des New Yorker Fernsehanbieters HBO.<sup>226</sup> Dieser Film

---

<sup>225</sup> Vgl. Henry und Niogret. *Jonathan Demme: Interviews*. S. 42.

<sup>226</sup> Vgl. *SUBWAYStories: Tales from the Underground* (Bob Balaban, Patricia Benoit, Julie Dash, uva. HBO/Clinica Estetica: 1997). VHS. HBO Home Video: 1999.

erzählt Geschichten von Menschen und ihren Erlebnissen in der New Yorker U-Bahn nach und bleibt damit durchgehend einem Ort verbunden, wo, auch im realen Leben, Situationen der Zentrum- und Peripheriezugehörigkeit in besonderer Konzentration und Enge aufeinanderprallen können. Eine formale Auffälligkeit zeigt hier noch einmal Demmes Interesse für die äußeren Grenzen des Mediums, in dem er arbeitet, auf. Seine Episode ist aufgesplittet und wird als Anfang und Ende der SUBWAY STORIES verwendet. Die Episoden der anderen Regisseure siedeln sich dazwischen an.

Demme arbeitete noch im gleichen Jahr mit einem Musiker an einem weiteren Filmprojekt. Er filmte den avantgardistisch anmutenden Performancefilm STOREFRONT HITCHCOCK.<sup>227</sup> In diesem steht der Gitarrist und Sänger Robyn Hitchcock in einem ebenerdigen Raum mit dem Rücken zu einer riesigen Fensterfront, die den Blick auf das Treiben einer kleinen, anscheinend wenig befahrenen Straße in Manhattan freigibt. Hitchcock performt mit seiner Gitarre in den Raum hinein. Ein kleines, ausgewähltes Publikum schaut ihm zu. Was hinter Hitchcocks Rücken bzw. auf der Straße passiert, könnte der Sänger sehen, wenn er sich umdreht. Aber er lässt diese Möglichkeit während des Films aus. Die Kamera nimmt in der Regel die Perspektive des Publikums im Raum ein. Als Filmschauender blickt man daher auf Hitchcock und auf die Glasscheibe hinter ihm. (Abb. 27) STOREFRONT HITCHCOCK ist sicherlich ein marginales Projekt, aber als Performancefilm gestaltet sich auch hier ein „Text“, in dessen Zentrum sich der Künstler Hitchcock bewegt, der seine Lieder singt und Anekdoten und Gedanken vorträgt, während ein Publikum darauf reagiert. In Bezug auf eine Schlette'sche Re-Humanisierung wird es also erst dort interessant, wo sich aus der Peripherie Figuren einschleichen. Durch das Vorhandensein eines Fensters, das gleichzeitig „Leinwand“ und Hintergrund ist, werden Randfiguren in den entstehenden „Text“ eingeladen.

---

<sup>227</sup> Vgl. *Storefront Hitchcock* (Jonathan Demme. Orion Pictures: 1997). DVD. MGM Home Entertainment: 2000.



Abb. 27: Vor der „Leinwand“ (STOREFRONT HITCHCOCK, 1997)

Einige Menschen nutzen die Gelegenheit und drängen, so weit es geht, in Richtung Mittelpunkt. Während eines Vortrags zu Beginn sieht man Hitchcocks ganzen Körper in der Bildmitte. Das Licht im Raum kommt von einem schon leicht dämmrigen Außen. Ähnlich wie im Kino erscheint die abgrenzende und gleichzeitig aufmachende Glasscheibe im Hintergrund, deren volle Breite links und rechts von einem Vorhang verkürzt wird, als „Leinwand“ und Lichtspender. Der Körper des Künstlers im Bildzentrum kann sich in dieser Einstellung gegen die magische Anziehungskraft der leuchtenden Bildwelt im Hintergrund kaum durchsetzen. In den folgenden Sekunden hält die Kamera ihre Position. Im Bild, welches im Dahinter zu sehen ist, sieht man deutlich die gegenüberliegende braune Häuserfront mit ihren Fenstern und bunten Aufschriften der Geschäftslokale. Sie ist der endgültige Sichtabschluss. Davor fahren vereinzelt Autos entlang oder parken an den Gehwegen. Direkt hinter der „Leinwand“ spazieren von links nach rechts und von rechts nach links in schnellem Schritt Passanten vorüber. Sie bemerken nichts von dem was hinter der Auslage, an der sie vorüberreichen, passiert. Das Licht im Raum der Performance geht an, doch das Verhalten der Fußgänger ändert sich noch nicht. Hitchcock singt gerade den Song 1974, als plötzlich an der „Leinwand“ hinter ihm ein Mann seinen Blick von außen in das Innere des Raums lenkt und dabei seinen Weg von rechts nach links zunehmend verlangsamt. Am linken Bildrand hält er an. Er trägt ein Bild vor seinem Körper und dreht diesen nun in Richtung der Glasscheibe. (Abb. 28) Ein Schnitt verändert die Position der Kamera. Sie filmt näher an der Bühne und von der rechten Seite. Diese Einstellung holt den Eindringling näher heran. Hitchcock steht nun mit seiner Gitarre im Vordergrund der linken Bildhälfte. Der Mann hinter, oder besser, an der „Leinwand“

dominiert durch sein Dabeibleiben die rechte Bildhälfte. Mit beiden Händen hält er das große Bild, das seinen gesamten Oberkörper bedeckt, an die Scheibe. (Abb. 29) Er kaut etwas im Mund und verweilt, den Körper in Bewegung haltend, einige Zeit an dieser Stelle. Er beobachtet und präsentiert. Ein im Anschluss stattfindender Kameraschwank, aus einer wiederum völlig anderen Position im Raum, zeigt plötzlich noch mehr Leute, die sich von der Straße in Richtung Glasscheibe aufstellen, um zu sehen, was dahinter passiert.<sup>228</sup> (Abb. 30) Sie alle ziehen nahezu die gesamte Aufmerksamkeit des Filmschauenden auf sich, während Hitchcock immer noch, ohne seine Stellung im Raum zu verändern, seinen Song 1974 aufführt.



Abb. 28-30: Randfiguren beobachten und werden beobachtet (STOREFRONT HITCHCOCK, 1997)

In ähnlicher Weise wird in den 77 Minuten, die der Künstler performt und die der Film dauert, Personal hereingeholt, von dem man den Blick nicht abwenden kann, weil es einen ungewöhnlichen Zustand schafft und mit Erwartungshaltungen bricht. Sicherlich fordert die von Beginn an aufgeladene Konstruktion solches Bildmaterial heraus, aber die Heftigkeit des Ergebnisses überrascht in jedem Fall. Im Laufe des Konzerts wechseln auch die Lichtverhältnisse immer wieder, nicht nur weil es mit zunehmender Dauer des Auftritts auf der Straße dunkel wird, sondern weil plötzlich ein transparenter Vorhang von beiden Seiten vor das Fenster gezogen wird. Eine Sicht nach Außen bzw. Einsicht nach Innen bleibt aber weiterhin möglich. Immer noch halten Passanten an und versuchen hineinzuschauen, bis schließlich ein paar Minuten später das Fenster völlig verdeckt ist, ohne das gezeigt wurde, wie es dazu kam. Ein Dahinter ist jetzt nicht mehr zu sehen. Ein undurchdringliches Schwarz bestimmt den Hintergrund.<sup>229</sup> Aber gerade weil dieser künstliche Zustand jetzt etwas versteckt, das zuvor sichtbar war, fühlt man sich als Betrachter des Films seltsam betrogen, so als wollte sich der „Text“ nochmals neu aufstellen, aber diesmal ohne seinen Rand, der sich nun aber nicht mehr verleugnen lässt. Aus der Perspektive des Zuschauers bzw. Publikums im Raum bleibt der zugedeckte Rand anziehend. Schließlich wird der Blick auf

<sup>228</sup> Vgl. *Storefront Hitchcock*. 00:06:48-00:08:30.

<sup>229</sup> Vgl. ebd. 00:15:53-00:24:58.

das Dahinter wieder freigegeben und die Fensterabdeckung von unten nach oben gezogen, und dieses ausufernde Spiel eines Hereinlassens und wieder Zurückdrängens zum großen Spannungsbogen umfunktioniert.<sup>230</sup> Das ist eine Herausforderung für den „Text“, der, so scheint es, nicht mehr ausschließen kann, was er nicht braucht. Die Performance Hitchcocks wird zum Ereignis, das mit einem bewegten Rand um Aufmerksamkeit und Bedeutung ringt.

In *STOREFRONT HITCHCOCK* wird im Kader ein zweiter eingerichtet. Der Rand bleibt in einem Außen angesiedelt und wird aber gleichzeitig durch den Sog, der von der Bewegung hinter der zweiten „Leinwand“ ausgeht, noch deutlicher herangeholt und bewusster gemacht, als es bei Demme bisher der Fall war. Für den Rand, der räumlich abgetrennt bleibt und dessen Personal nicht herein darf, wird eine eigene Bühne oder Projektionsfläche aufgemacht, die dem Publikum im Zentrum angeboten wird. Das unterscheidet sich deutlich von Versuchen der peripheren Einschreibungen in *STOP MAKING SENSE*, also jenem Konzertfilm, den Demme gleich im Anschluss an sein persönliches *SWING SHIFT*-Fiasko im Jahr 1984 in Angriff genommen hat. Dort performen die *TALKING HEADS*, die Band um David Byrnes, in einem ständig mutierenden Bühnenbild, dessen Veränderungen nicht von Geisterhand geschehen. Es sind Techniker und Bühnenarbeiter, die während der Show mit in die Aufnahmen treten und Verschiebungen vornehmen, und dieser Prozess wird im Film betont, einfach dadurch, dass er zu sehen bleibt. Dieses Eindringen wird allerdings durch eine Kamera, die häufig in der Distanz gehalten wird und auch die Künstler im Bild und in der selben Ebene behält, relativiert.<sup>231</sup> In diesem dadurch selbstverständlichen Dabeisein bzw. Dabeilassen des marginalen Personals erkennt man sicherlich eine ungewöhnliche Texterweiterung aber nicht –opposition. Diese Menschen verwirren oder bedrohen die Performance nicht, sondern gehen durch ihr Tun im Geschehen auf. Ihre Rolle im „Text“ ist festgelegt und fließt in dessen Ablauf hinein. Diese Methode führt dazu, dass „Agenten des Marginalismus“ von vornherein ausgeschlossen bleiben, weil kein Widerstand auf periphere Wurzeln verweist.

In den bisher besprochenen Spielfilmen, also jenen die auf *SWING SHIFT* folgten, hat Demme Varianten des Hereinnehmens bzw. Aufstellens vorgestellt. Von den Credits-Sequenzen her dringen diese Kleinstfiguren in den Raum des narrativen Zentrums vor und bleiben dort Fremdkörper. Ihre herausfordernde Bedeutung wird durch Schnittfolge und Einstellungen gefestigt. Unbekannte und Unerklärte bestimmen oftmals auch allein den Bildinhalt, nicht selten in Großaufnahme.

In *STOREFRONT HITCHCOCK* manifestiert sich wiederum ein gewisser Rückzug der

---

<sup>230</sup> Vgl. *Storefront Hitchcock*. 00:39:00-00:39:20.

<sup>231</sup> Vgl. *Stop Making Sense*. 00:14:28-00:14:54.

möglichen Agenten. Sie werden in einen Kader eingeschrieben, der sie im Bereich einer festgeschriebenen Peripherie hält. Es ist aber kein Rückzug, in dem sich ein Aufgeben ausdrückt. Es ist vielmehr ein Durchatmen, Vorbereiten und Abschätzen der Lage vom längst in Richtung Zentrum aufgerückten Rand her. Es steht für einen aktualisierten Blick, aus einer inzwischen stark verkürzten Distanz, ins „Textzentrum“. Diese Menschen, die sich noch einmal nach Außen begeben, achten gleichzeitig darauf, dass sie weiterhin Aufmerksamkeit vom Zentrum abziehen. Demmes Zurückdrängen ist also kein Manöver, das die Anerkennung eines Zustandes ausdrückt, der anscheinend nicht veränderbar ist. Im Gegenteil, in dieser Gegenüberstellung, in der sich ein erotisches Moment ausdrückt, dessen zentrales Folgemotiv die erste Berührung sein müsste, verdeutlicht sich eine neue Ausgangsposition, die von einem gewachsenen Interesse an einer Re-Humanisierung durchdrungen sein könnte, welches jetzt auch vom zurückblickenden Zentrum ausgeht.

Dieses prickelnde Gegenüberstellen in STOREFRONT HITCHCOCK ist deshalb von Bedeutung, weil in fast allen Spielfilmen von Demme, die danach ins Kino kamen, die marginalen Figuren im Verhältnis zum „Text“ ihre Position wesentlich stärker behaupten. Der erneute Blick von der Peripherie ins Zentrum hat, so könnte man meinen, Mut gemacht. Die Literaturverfilmung BELOVED (1998) spart eine Verstärkung zwar noch aus, aber in THE TRUTH ABOUT CHARLIE, THE MANCHURIAN CANDIDATE und vor allem RACHEL GETTING MARRIED variiert Demme Möglichkeiten des verstärkten Hereinholens, die auf den „Text“ und sein narratives Zentrum völlig unterschiedliche Auswirkungen haben.

## **7.2. Charles Aznavour und Anna Karina in THE TRUTH ABOUT CHARLIE**

In THE TRUTH ABOUT CHARLIE, den ersten von zwei aufeinanderfolgenden Remakes, werden die auffallendsten Randfiguren in erster Linie dazu genutzt, im Filmtext Anmerkungen zu hinterlassen.

Nach dem Tod ihres Ehemannes Charles wird Reggie (Thandie Newton - 'Mission Impossible II') von einer brutalen Gang erbarmungslos verfolgt und muss einsehen, dass der Verstorbene allem Anschein nach ein Doppelleben geführt hat.

Mit Hilfe des undurchsichtigen Joshua Peters (Mark Wahlberg - 'Planet der Affen') sowie des amerikanischen Regierungsagenten Mr. Bartholomew (Tim Robbins - 'Die Verurteilten') kommt sie langsam dem geheimen Leben ihres Ehemannes auf die Spur.

Reggie erkennt, dass die Uhr unaufhaltsam tickt und es keinen Ort gibt, an dem sie sich verstecken kann. Ihr bleibt nur eins: Sie muss die Wahrheit herausfinden – die Wahrheit über Charlie.<sup>232</sup>

---

<sup>232</sup> Der Text ist dem Cover der folgenden deutschen DVD-Version entnommen: *The Truth about Charlie* (Jonathan Demme. Universal Pictures: 2002). DVD. Universal Studios: 2003.



Es ist im Zusammenhang mit dieser Untersuchung nicht von Belang, in welchem Umfang dieses Remake die Story und Namen der Hauptcharaktere des Originals variiert. Dass Demme mit CHARADE und danach mit THE MANCHURIAN CANDIDATE aber ausgerechnet zwei Klassiker des US-Kinos neu verfilmt hat, ist insofern von Interesse, als es die Arbeit des Regisseurs plötzlich in einen Kontext stellt, der eine anhaltende Beschäftigung des Kinopublikums mit der Demme'schen „mise-en-scène“ blockieren könnte. Dieses Vorgehen hat bei Demme Methode. Dem Remake eines Filmklassikers traut man eine „eigene“ Handschrift oft nicht zu oder sie wird abgelehnt. Solche Filme haben immer einen schweren Stand, vor allem wenn es um die Beurteilung ihrer Qualität geht. Für Audrey Hepburn und Cary Grant, den beiden Hauptdarstellern aus CHARADE, einen zufriedenstellenden Ersatz zu finden, ist sicherlich eine Herausforderung. Demme hat es versucht und mit Thandie Newton eine Afro-Amerikanerin und mit Mark Wahlberg, laut Aussage des Regisseurs, einen Anti-Grant-Typ als Hauptdarsteller ausgewählt.<sup>233</sup> THE TRUTH ABOUT CHARLIE war von vornherein als formales Experiment geplant, ein weiterer Punkt, der einem möglichen Massenpublikum wohl die Laune verdorben hat.<sup>234</sup> THE TRUTH ABOUT CHARLIE war weder bei der Kritik noch beim Publikum ein Erfolg.<sup>235</sup> Demme, der den Einfluss der französischen NOUVELLE VAGUE immer schon betont hat, beschreibt in verschiedenen Interviews eine Filmszene aus Francois Truffauts TIREZ SUR LE PIANISTE (1960, SCHIEßEN SIE AUF DEN PIANISTEN) mit Charles Aznavour und was dieser Moment damals bei ihm bewirkt hat:

Just as Aznavour says: “May my mother drop dead if I’m not telling the truth“ ... there’s a cut, and a woman drops dead. That was for me an essential moment. It was the first time I realized what montage was. This film really opened my eyes to the work of filmmakers.<sup>236</sup>

In THE TRUTH ABOUT CHARLIE wird in Anmerkungen die Filmform erklärt. Die Anmerkungen sind also diskursiver Art. Ein ergänzendes Nachwort lässt schließlich keinen Zweifel offen, an welche einflussreiche Tradition der Film erinnern möchte. Die kleinen Auftritte von Charles Aznavour und Anna Karina eignen sich dazu, dem eingeweihten, aber auch dem unwissenden Publikum, Filmgeschichte entgegenzuhalten. Die Aufnahme des Grabes von Francois

---

<sup>233</sup> Interview geführt von Phillip Williams (2002). In: *MovieMaker*. URL: [http://www.moviemaker.com/directing/article/the\\_truth\\_about\\_jonathan\\_demme\\_3301](http://www.moviemaker.com/directing/article/the_truth_about_jonathan_demme_3301). Zugriff: 5.8.2011.

<sup>234</sup> Vgl. Scott Tobias. In: *Jonathan Demme: Interviews*. S. 144 f..

<sup>235</sup> IMDB weist das US-Einspielergebnis mit gerade mal \$ 5,3 Mio. aus und der Metascore, durch den die Meinungen bekannter Filmkritiker in einer Zahl präsentiert wird, beträgt 55% (von 100). Vgl. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0270707>. Zugriff: 5.8.2011.

<sup>236</sup> Henry and Niogret. *Jonathan Demme: Interviews*. S. 42 f.

Truffaut, die schließlich endgültig Klarheit schafft, wird allerdings nur von jenen Zuschauern bemerkt, die nicht mit Beginn der Closing-Credits den Film abschalten bzw. das Kino verlassen. Das erste Erscheinen von Charles Aznavour im Filmbild ist besonders ungewöhnlich. Der undurchsichtige Joshua Peters versucht gerade das Vertrauen von Reggie zu gewinnen. Während sie sich unter der Dusche befindet, legt er in ihrem Hotelzimmer eine CD ein. Auf dem dunklen CD-Cover ist in großen weißen Buchstaben der Name „Aznavour“ zu lesen, und darunter ist sein Gesicht zu erkennen.<sup>237</sup> (Abb. 31) Bevor Joshua schließlich die CD einschaltet, bittet er Reggie, die noch immer im Badezimmer ist, zuzuhören. Als er den Namen Aznavour erwähnt, passiert mit dem Filmbild etwas Merkwürdiges. Die darauffolgende Einstellung zeigt einen wenige Sekunden dauernden Ausschnitt aus *TIREZ SUR LE PIANISTE*. Der junge Aznavour dominiert in Großaufnahme das Schwarz-Weiß-Bild.<sup>238</sup> Der nächste Schnitt führt zurück in die Farbfilm-Diegeese des Handlungsraums. Man sieht Reggie in einer Großaufnahme unter der Dusche. Sie wäscht sich gerade das Haar und ergänzt das zuvor hineingeschnittene Material, indem sie den dazugehörigen Filmtitel ausspricht. Sie muss offensichtlich bei der Erwähnung des Namens Aznavour sofort an *TIREZ SUR LE PIANISTE* denken. Danach ist noch ein weiterer Ausschnitt aus diesem Film zu sehen. Diesmal sitzt Aznavour hinter dem Piano und spielt darauf.<sup>239</sup> (Abb. 32) Währenddessen und auch noch danach wird für den Score die Ballade *QUAND TU M'AIMES* von Aznavour genutzt, zu dem Reggie und Joshua verliebt miteinander zu tanzen beginnen. In einer weiteren überraschenden Einstellungsfolge stellt eine Überblendung den älteren Charles Aznavour ins Filmbild, diesmal in den Raum der Diegeese. Er befindet sich mit den beiden Hauptdarstellern jetzt im selben Zimmer und steht in der rechten Bildhälfte. Im Hintergrund der linken Bildhälfte sieht man im Spiegel eines Kleiderschranks Reggie mit Joshua eng umschlungen tanzen. (Abb. 33) Aznavour, der sich ganz einfach selbst spielt, bewegt seinen Mund zum Song. Er singt für die beiden Verliebten seinen Chanson.<sup>240</sup>

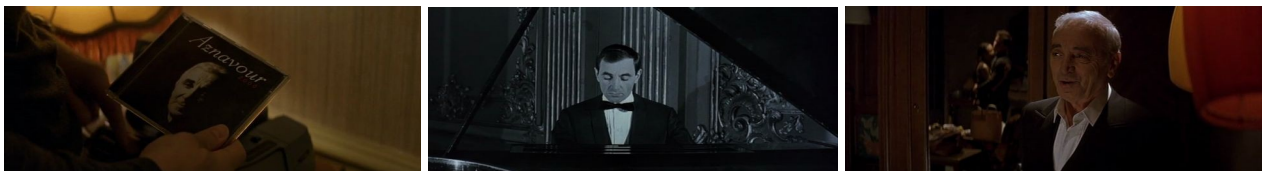


Abb. 31-33: Ein Diskurs „stürzt“ in den Film (*THE TRUTH ABOUT CHARLIE*, 2002)

<sup>237</sup> *The Truth about Charlie*. 00:35:34-00:36:29.

<sup>238</sup> Vgl. ebd. 00:36:30-00:36:32.

<sup>239</sup> Vgl. ebd. 00:36:35-00:36:39.

<sup>240</sup> Vgl. ebd. 00:37:30-00:37:50.

Der von Demme beschriebenen Montage aus *TIREZ SUR LE PIANISTE*, die das Ausgesprochene in einem Akt der Verfremdung verbildlicht, begegnet man also auch im *CHARADE*-Remake. Joshua Peters, der eigentlich Lewis Bartholamew heißt und ein Ermittler des OCD (United States Office of Defence Cooperation) ist, spricht den Namen des französischen Schauspielers und Musikers aus und im Anschluss wird eine kurze Einstellung Aznavours aus *TIREZ SUR LE PIANISTE* in den Film montiert. Damit markiert Demme den filmhistorischen Diskurs, der zwar seit Beginn des Films stattfindet, aber erst in diesen Sekunden seine Dringlichkeit erfährt. Er wird an dieser Stelle sozusagen kurzfristig vor die Handlung geschoben. Angekündigt wird diese Diskurs-Verdeutlichung durch einen Schriftzug auf einer CD-Hülle, durch den der Name „Aznavour“ im Filmtext hervorgehoben wird. Danach folgen Erläuterungen an denen sich auch und gerade die Protagonisten beteiligen, während plötzlich eine Randfigur, an eigentlich unmöglicher Stelle, hinzutritt und die bisher gestaltete Diegese völlig aufbricht. Eine so durchgeführte Anmerkung in einem Film ist zwingender als in einem Buch. Sie muss vom Filmschauenden verarbeitet werden, weil sie räumlich nicht vom eigentlichen „Text“ getrennt auftritt. Durch den ins Bild fallenden Schriftzug fällt die Markierung dieser Anmerkung deutlicher aus, als man es bei Demme zuvor gewohnt war.

Später bewegt sich Anna Karina durch das Bild, die man aus zahlreichen Filmen der Nouvelle Vague kennt. Anna Karina, die sich, wie zum Abschluss der Szene verraten wird, ebenfalls selbst spielt, tritt als Sängerin in einem Tanzlokal auf, in dem sich auch fast alle wichtigen Charaktere der Handlung einfinden. Es kommt zu einer Schnittfolge, die einen ständigen Wechsel der Tanzpartner zu einem Tango-Rhythmus festhält. Es tanzen Reggie, Joshua und ihre Verfolger, die alle auf der Suche nach sechs Millionen Dollar sind, die seit Charlies Tod nicht mehr aufgetaucht sind. Aufnahmen, die von einer zwischen und vor den Tanzpaaren wild manövrierten Digitalkamera entstanden sind, verdichten die verschiedenen Konfrontationen, die durch die Partnerwechsel entstehen. Dazwischen sieht man immer wieder Anna Karina, die ebenfalls mit einem Partner durch den schummrigen Raum, dessen Beleuchtung zwischen blau und rot wechselt, tanzt, und die währenddessen einen englischsprachigen Song in ein Mikrofon singt, der durch die Anweisungen „Let’s dance the Tango of Romance“ und dem französischen „Changez“ zum Tanz und Tausch animiert.<sup>241</sup> Das zentrale Handlungsmotiv des Wechsels, vor allem der Identitäten, erfährt hier eine erotische Aufladung. An diesem Spiel orientiert sich auch das Erscheinen Anna Karinas, die man bisher nicht unbedingt erkannt haben muss. Zwar wird sie bereits im Vorspann namentlich genannt, genauso wie Aznavour, aber ihr Auftritt wurde bisher noch nicht durch einen

---

<sup>241</sup> Vgl. *The Truth about Charlie*. 01:00:42-01:02:16.

Hinweis im zentralen Filmtext vorbereitet. Aus ihrer Figur einer Barsängerin wird erst im Anschluss an die Szene die Schauspielerin selbst. (Abb. 34 u. 35) Als die Tanzenden plötzlich alle hektisch das Lokal verlassen und dieses von der Kamera von außen gefilmt wird, sieht man im Bildzentrum für wenige Sekunden ein Plakat. Darauf ist ein Gemälde der noch jungen Anna Karina zu sehen. Darunter verrät aber vor allem der geschwungene Schriftzug „Karina“ die wahre Identität der Sängerin.<sup>242</sup> Aus der Kleinstfigur wird also eine reale Person. Damit hat ein Wechsel stattgefunden und im „Text“ erfolgt eine weitere Anmerkung, wenn auch nicht so zwingend, wie es zuvor bei Aznavour der Fall war.



Abb. 34 und 35: Aus der Barsängerin wird Anna Karina (THE TRUTH ABOUT CHARLIE, 2002)

Dass Demme hier dazu übergegangen ist, durch deutlichere Markierungen einen Anmerkungscharakter herauszuarbeiten, bedeutet natürlich nicht, dass sich dieser nicht ohne das Einfügen eines Schriftbildes herausbilden kann. Die zusätzliche Informationsquelle einer erklärenden Schrift verwendet Demme ohnehin nur für die diskursive Form der Anmerkung, die auch die einzige bleibt, die in THE TRUTH ABOUT CHARLIE weiterentwickelt wird. Die narrative Form, also jene, die „im eigenen Interesse“ eine Abzweigung der Handlung vorschlägt,<sup>243</sup> geht hier durch die Dominanz des Diskurstyps unter. Dieser wird dann schließlich im Nachwort, welches die Closing-Credits-Sequenz nahelegt, noch einmal bestätigt.

Dieser Filmrand ist in THE TRUTH ABOUT CHARLIE ähnlich ausgedehnt und unterteilt wie in MARRIED TO THE MOB. Acht Minuten lang wird hier der Film abgeschlossen.<sup>244</sup> Zu Beginn findet eine weitere verwirrende Show-Einlage von Charles Aznavour statt. Reggie weiß längst um die Identität Joshuas, dessen richtiger Name Lewis ist. Der Fall „Charlie“ ist abgeschlossen. Reggie besucht Lewis in seinem Büro und es kommt zur finalen Kusszene. Diese wird in Großaufnahme und in einer Drehbewegung, die durch Schnitte dynamisiert erscheint, gezeigt. Charles Aznavours Ballade ist wieder zu hören. Die Bewegung endet mit einem Blick der beiden

<sup>242</sup> Vgl. *The Truth about Charlie*. 01:02:17-01:02:20.

<sup>243</sup> Vgl. Genette. *Paratexte*. S. 320.

<sup>244</sup> Vgl. *The Truth about Charlie*. 01:31:41-01:39:41.

Verliebten in die Kamera bzw. aus dem Fenster des Büros. Der nächste Schnitt verrät, was ihre Aufmerksamkeit anzieht. Charles Aznavour steht hinter dem Fenster, also außerhalb des Gebäudes, und blickt ebenfalls in die Kamera bzw. in Richtung der Verliebten. Im Filmbild setzt jetzt auch die Creditierung ein. Aznavour schaut durch das Fenster, dessen Rahmen außerhalb der Kadrierung bleibt, auf das Paar und singt sein Liebeslied, diesmal allerdings in englischer Sprache. Er wird zum unmöglichen Bestandteil des Aktionsraum. Im Hintergrund stehen zahlreiche Menschen auf dem Gelände des ODC-Gebäudes herum. Gäste und uniformiertes Personal sind in Gespräche vertieft. Sie beginnen den Chansonsänger zu betrachten. Dieser dreht sich schließlich langsam nach rechts und scheint sich mit einer letzten Zuwendung vom Paar und ihrer Geschichte zu verabschieden. In der nächsten Einstellung schaut der Zuschauer wieder auf Reggie und Lewis. Sie lächeln diesmal in die Kamera und setzen damit ebenfalls eine Geste in Richtung des wegschreitenden Sängers.<sup>245</sup> Diese Schuss-Gegenschuss-Variante ist deshalb so interessant, weil diese klassische Technik des Hollywoodkinos diesmal nicht dazu genutzt werden kann, den Zuschauer in der Diegese zu halten. Der letzte Blick der Protagonisten in die Kamera führt nämlich aus der Story hinaus und in einen melancholischen Diskurs hinein, der einer vergangenen und offensichtlich bewunderten Filmtradition gewidmet ist.

In den folgenden Einstellungen ist Aznavours Song weiterhin zu hören. Es folgt eine Ansammlung von Szenen, in denen vor allem jene herausfällt, in der Lee, ein Mann aus der Gruppe der Verfolger, dem bisher kein spezielles Interesse galt, eine merkwürdige Begegnung mit einer uniformierten Frau macht. Sie bemerkt eine Kopfverletzung, die er sich während der handlungsabschließenden Turbulenzen kurz vor der Credits-Sequenz zugezogen hatte, und scheint sich Sorgen um sein Wohlbefinden zu machen. Zwischen dem offensichtlich verwirrten Lee und der Uniformierten entsteht ein unklares Hin und Her an Gesten. Ihr besorgter Blick wandelt sich in ein Lächeln. Lee lächelt schließlich zurück. Während sie ihn berührt und nicht so ohne weiteres gehen lässt, dreht er seinen Körper und sein Gesicht in die Richtung der Kamera, hebt seine Arme zu einer fragenden Geste und zwinkert mit dem rechten Auge dem Filmschauenden entgegen. (Abb. 36) Dazwischen wird noch mehrmals auf das Paar geschnitten, das weiterhin aus dem Büro verliebt durch das Fenster blickt, während Aznavour sich weiter entfernt, bis er schließlich in der letzten Einstellung seines Auftritts in einem Park steht und im Vordergrund der rechten Bildhälfte noch einmal in die Kamera singt. (Abb. 37 u. 38) Im Hintergrund und einiger Entfernung erkennt man den breiten unteren Teil des Eiffelturms. Die beiden Verliebten können Aznavour aus ihrem Büro eigentlich nicht mehr sehen. Er beendet seine Liebesballade für ein fiktives Kinopublikum. Schließlich geht der Sänger links aus dem Bild, während die Kamera nach oben schwenkt, bis die

---

<sup>245</sup> Vgl. *The Truth about Charlie*. 01:31:28-01:31:52.

Spitze des Eiffelturms zu sehen ist.<sup>246</sup>



Abb. 36-38: Blicke in die Kamera während der Closing-Credits-Sequenz (THE TRUTH ABOUT CHARLIE, 2002)

Im nächsten Abschnitt dieser Closing-Credits-Sequenz setzt ein neuer Song ein, und die in weißer Schrift gehaltene Creditierung dominiert die linke Bildhälfte vor schwarzem Hintergrund. In der rechten Bildhälfte, auf mittlerer Höhe, wird aber ein Kader aufgemacht, in dem ein noch nicht abgeschlossener Handlungsstrang zu Ende erzählt wird. Die Mutter von Charlie, die im Film bisher nur für wenige Sekunden zu sehen war, erfährt hier erst ihre Bestimmung im Plot. Sie rächt erst an dieser Stelle den Mord an ihrem Sohn und schmuggelt dem Gefangenen Carson Dyle vergiftetes Essen in die Zelle.<sup>247</sup> Damit geht ihr Einsatz natürlich vollkommen im narrativen Stress des „Textes“ auf. Sie kann daher kein „Agent des Marginalismus“ sein.

Nun kommt es zum endgültigen Abschluss. Vom filminternen Bildmaterial völlig befreit, ziehen die Credits von unten nach oben. Der Rest bleibt schwarz. Der letzte Hinweis, dass sich in dieser ausufernden Credits-Sequenz ein mögliches Nachwort gestaltet, erfolgt an unerwarteter Stelle. Mitten im Fluss der Creditierung wird der schwarze Hintergrund noch einmal aufgegeben. Dieser macht einer verlangsamten Kamerabewegung Platz. Zuerst erkennt man nur Regentropfen auf einer glatten und dunklen Oberfläche. Erst als die Kamera über diese Fläche bewegt wird, ist klar, dass es sich hier um das Grab von Francois Truffaut handeln muss. Auf der glänzenden Oberfläche sind der in den Stein gemeißelte Name des berühmten Regisseurs und darunter die Jahresspanne „1932-1984“ zu lesen. Über das Bild wird ein weißer Schriftzug gelegt, der als fixierter Credit dem Film *TIREZ SUR LE PIANISTE* gewidmet ist.<sup>248</sup> Danach wird ausgeblendet und die nun wieder vorüberziehende paratextuelle Auflistung wird wieder einzig relevanter Informationsgehalt des angebotenen Bildraums.

Die soeben beschriebene und für Demme ungewöhnlich ausformulierte Beschäftigung mit der eigenen Formensprache widerspricht einer Re-Humanisierung, die den „Agent des Marginalismus“ im gleichen „Text“ verorten müsste. Die für den Handlungsraum nicht benötigten Randfiguren stehen diesem kaum im Wege, weil sie eigentlich einen parallel funktionierenden

<sup>246</sup> Vgl. *The Truth about Charlie*. 01:31:53-01:33:06.

<sup>247</sup> Vgl. ebd. 01:33:07-01:34:31.

<sup>248</sup> Vgl. ebd. 01:35:08-01:35:18.

„Text“ beschreiben. Dieser ist reiner Diskurs und wird als solcher erkannt und eingeordnet. Auf diese Weise eingesetzte Kleinstfiguren kann man zwar nur schwer übersehen, aber dieses Personal distanziert sich durch die diskursive Zuspitzung allzu offensichtlich vom narrativen Text. Der läuft einfach weiter ab, denn die kurzfristige Irritation betrifft ihn eigentlich überhaupt nicht. Die Figuren Karina und Aznavour erklären die Form des Films aber nehmen der wilden Ereigniskette, die letztlich einem strengen kausalen Prinzip verpflichtet bleibt, nichts von ihrem Stress. Die Form der allzu deutlich markierten diskursiven Anmerkung scheint dazu nicht geeignet. Damit wäre eine vom Rand ins Zentrum gebrachte Re-Humanisierung an diesem Punkt eigentlich gescheitert.

### **7.3. Zwei protokollführende Frauen und Mark Whiting in THE MANCHURIAN CANDIDATE**

Für THE MANCHURIAN CANDIDATE rückt Demme die auffallendsten Kleinstfiguren im Verhältnis zum „Textzentrum“ in eine ganz andere Position. Ihre periphere Präsenz ist trügerisch.

Captain Ben Marco (Denzel Washington) und Sergeant Raymond Shaw (Liev Schreiber) haben gemeinsam im Golfkrieg gedient. Zehn Jahre danach hat Shaw mit Hilfe seiner Mutter (Meryl Streep) Karriere in der Politik gemacht, Marco dagegen kämpft wie viele seiner Kameraden mit seinen Kriegserinnerungen: Er ist ein nervliches Wrack, geplagt von Albträumen, die er mit anderen ehemaligen Kameraden teilt. Er geht zu Shaw nach Washington, um sich Klarheit zu verschaffen.<sup>249</sup>

Demmes gleichnamiges Remake von John Frankenheimers THE MANCHURIAN CANDIDATE nutzt einen anderen Hintergrund als das Original. Bildete diesen im Original noch der Koreakrieg, so ist es in der aktualisierten Version der Golfkrieg bzw. ein Einsatz in Kuwait im Jahr 1991. Wieder wird der zukünftige US-Präsidentschaftskandidat Raymond Shaw durch Gehirnmanipulation zur Marionette. Doch die Fäden werden diesmal nicht von Vertretern des Kommunismus gezogen. „Manchurian“ steht jetzt für den weltweit agierenden Konzern „Manchurian Global“, der elektronische Implantate entwickelt hat, die Menschen in willenlose Befehlsempfänger verwandeln.

Durch das ständige Auftauchen und Hervorheben von Kleinstfiguren artikuliert sich hier die Fremdbestimmtheit der agierenden Hauptfiguren. Die Unterschiedlichkeit zweier Methoden des Hervorhebens fällt auf. Einerseits werden, wie auch schon zuvor bei Demme, durch Schnittfolge und Veränderung der Einstellungsgröße Akzente gesetzt, um damit Kleinstfiguren, die von kaum bekannten Schauspielern dargestellt sind, deutlich zu machen. Andererseits nutzt Demme auch die

---

<sup>249</sup> Der Text ist dem Cover der folgenden deutschen DVD-Version entnommen: *Der Manchurian Kandidat* (Jonathan Demme. Paramount Pictures: 2004). DVD. Süddeutsche Zeitung Cinemathek. Die Hohe Kunst der Verschwörung No. 7. Paramount Pictures: 2009.

Bekanntheit eines Stars wie Dean Stockwell, dessen Star-Appeal sich den eigenwilligen Kurzauftritten seiner Kleinstrolche widersetzt. Sein bekanntes Gesicht zieht auch ohne weiteres Zuarbeiten die Aufmerksamkeit des Filmschauenden an. Sein eng abgestecktes Erscheinen im Filmbild hat eine andere Wirkung als das jener Randfiguren, denen unbekannte Darsteller ihr Gesicht leihen. Wo auf der einen Seite die Aufmerksamkeitsverschiebung hin zu einer zunächst unwichtig erscheinenden Figur verwirrt, sorgt auf der anderen das Zurückdrängen einer vermuteten Hauptfigur für Unsicherheit. Doch das hat hier eine gewisse Logik. In diesem Film drückt sich ein deutliches Misstrauen gegenüber einem narrativen Zentrum und seinen textprägenden Charakteren aus. In *THE MANCHURIAN CANDIDATE* werden anfänglich behauptete Zuweisungen von Haupt- und Nebendarstellern, Zentrum und Rand neu verhandelt. Die Grenzen werden bedrohlich durchlöchert, um einem Mechanismus des sich Tarnens auf die Spur zu kommen.

Bei der Analyse der Variante mit unbekannten Darstellern fällt auf, dass vor allem weibliche Randfiguren betont werden. In einer Szene, in der alle Beteiligten an einem großen runden Tisch sitzen, wird Major Marco von Vorgesetzten der US-Army zurechtgewiesen. Marco sitzt vier Personen gegenüber, von denen zwei Männer in Uniform, Colonel Howard und Colonel Garret, das Verhör führen, während eine Frau und ein Mann, die in dieser Szene kein Wort sprechen, in ihre Laptops tippen und offensichtlich Protokoll führen.<sup>250</sup> Diese Zeugen des Gesprächs nimmt man zuerst kaum wahr. Die ersten Einstellungen konzentrieren sich auf den Verhörten und seine Vorgesetzten. Marco erklärt seine Zweifel an dem mehr als zehn Jahre zurückliegenden Einsatz in Kuwait. Für seinen Albtraum, der seit dem immer der gleiche ist, will er die Diagnosen „Golfkriegssyndrom“ oder „Posttraumatisches Stresssymptom“ nicht weiter gelten lassen. Er hat den Verdacht, dass er und alle anderen seines Einsatzteams und damit auch Raymond Shaw, der sich eben erst für das Amt des US-Vizepräsidenten aufstellen hat lassen, während ihres Kriegseinsatzes einer Gehirnwäsche unterzogen worden sind. Sie sollten demnach alle an eine Geschichte glauben, in der Raymond Shaw als Kriegsheld hervorgeht. Das Fragen und Antworten wird lauter als der uniformierte Garret mit der Hand auf den Tisch schlägt und das Wort übernimmt. Er unterbricht und beendet Marcos Spekulationen und befiehlt ihm, sich von Raymond Shaw, den Marco zuvor aufgesucht hatte, fernzuhalten. Bei diesen abschließenden Worten nimmt die Kamera abwechselnd Marco und Gerrit frontal auf. Beide werden immer dichter an den Filmschauenden herangeholt, bis sie schließlich, zuerst Marco und dann der wortführende Garret, in Nahaufnahme zu sehen sind.<sup>251</sup> Als das Verbot von Garret ausgesprochen ist, kommt es zu

---

<sup>250</sup> Vgl. *Der Manchurian Kandidat*. 00:28:42-00:29:45.

<sup>251</sup> Vgl. ebd. 00:29:16-00:29:34.



einem Wechsel der Perspektive. (Abb. 39) Die Kamera befindet sich nun knapp hinter Marcos rechter Schulter, die nun unfokussiert einen großen Teil der linken Bildhälfte verdeckt. Im Bildzentrum sieht man jetzt die einzige Frau im Raum. (Abb. 40) Ein Namensschild verrät, dass ihr Nachname Robbins sein muss. Ihr Blick bleibt auf Marco gerichtet. Neben ihr, rechts im Bild, ist jetzt auch der mitprotokollierende Mann von vorne zu sehen. Sein Blick bleibt unfixiert. Er wendet diesen verlegen nach unten und schließlich schließt er sogar die Augen. Die Kamera nähert sich langsam. Das Bildzentrum wird jetzt von der unbekannten Frau namens Robbins bestimmt. Ihre seltsam starre Haltung und ihr angespannter und unbewegter Gesichtsausdruck, der auch keine Bewegung der Augenpartie zulässt, spiegelt sich in jener Starre, die in der nächsten Einstellung von Marco beschrieben wird.<sup>252</sup> (Abb. 41) Es entsteht der Eindruck einer unausgesprochenen Verbundenheit zwischen Marco und dieser Frau. Es scheint, als säße die den Fall festhaltende Robbins auf der falschen Seite oder gehöre nicht unbedingt hierher. In ihrem starren und nachdenklichen Blick drückt sich das konzentrierte und geheime Verarbeiten von Information aus. In jedem Fall bleibt ein gewisses „Zuviel“ an Bedeutung zurück, so als stecke hinter ihrer ausdrucksvollen Hereinnahme mehr als die schlichte Vorstellung aller Beteiligten. Ihr besonders ausgeprägtes Interesse fordert eine Aktion, die vielleicht auch stattfindet aber im Film nicht gezeigt wird. Der erste Eindruck einer passiven Protokollführerin erweist sich als Tarnung. Sie könnte tiefer mit dem Geschehen verbunden sein, als es ihre zunächst angebotene Position verrät. Offensichtlich steckt sie hier fest und ist mit dem Geschehen um sie herum beschäftigt und mit nichts anderem. An ihrer Haltung ist jener Stress ablesbar, den das „Im-Text-Stecken“ mit sich bringen muss, auch wenn das narrative Fragment, das durch ihr merkwürdiges Erstarren und Verkrampfen vorbereitet wird, außerhalb des Plots bleibt.

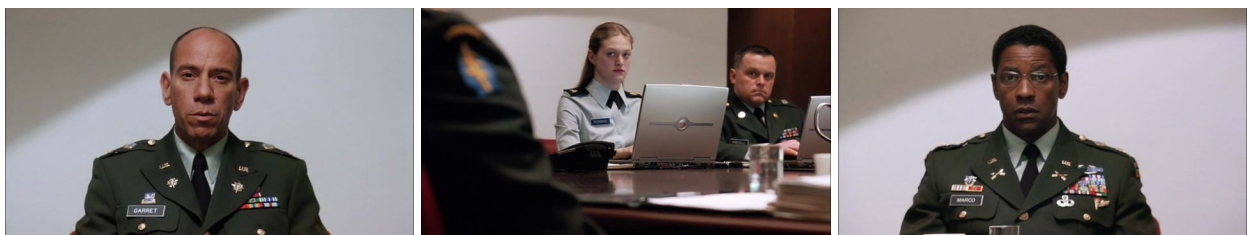


Abb. 39-41: Robbins Haltung wird Bestandteil der Dramaturgie (THE MANCHURIAN CANDIDATE, 2004)

Robbins bleibt nicht die einzige Frauenfigur, die das dargestellte Geschehen und damit das narrative Zentrum vom Rand her durch eine fühlbare Lücke neu orientiert. In der 60. Minute kommt es zu einer vergleichbaren Szene, in der Marco wiederum vom Militär- aber auch

<sup>252</sup> Vgl. *Der Manchurian Kandidat*. 00:29:35-00:29:45.

Polizeiapparat befragt wird, nachdem er kurz zuvor Raymond Shaw in seinem Büro einen versteckten Chip aus der rechten Schulter gebissen hat. Wieder fällt auf, dass sich nur eine Frau im Raum aufhält. Sie ist in den ersten Einstellungen kaum zu erkennen. Eine wilde Bildmontage steigert dabei den ohnehin schon aggressiven Tonfall des inszenierten Wortwechsels. Die Einstellungen werden häufig so gewählt, dass drei Gesichter im Kader Platz finden, die über die Bildtiefe verteilt werden. Die Gesichter im Vorder- und Hintergrund werden nur angerissen und bleiben verschwommen. Nur die Person bzw. das Gesicht der Person dazwischen zeichnet sich scharf im Bild ab.<sup>253</sup> Während die Verdächtigungen und Anschuldigungen im Raum zunehmend aggressiver ausgesprochen werden, kommt es mehrfach zu einer solchen Drei-Personen-Einstellung, in der im Bildhintergrund das verschwommene Gesicht einer Frau erkennbar wird. (Abb. 42) Es sieht so aus, als blickt sie jetzt von hinten auf die zwei sich streitenden Personen, die vor ihr sitzen. Als Marco auf die Möglichkeit zu sprechen kommt, dass man im Rücken eines Toten, um den es bei diesem Verhör auch geht, vielleicht ein weiteres Implantat finden könnte, wird die Dame im Hintergrund merklich nervöser und aufmerksamer. In einer Nahaufnahme, die auch noch die kaum erkennbaren Umrisse eines Mannes im Vordergrund zulässt, wird plötzlich eine deutliche Veränderung ihrer Haltung erkennbar. So als müsste sie jetzt jedes Wort besonders gut verstehen, bewegt sie ihren Oberkörper leicht nach vorne und wendet gleichzeitig ihre, vom Filmschauenden aus gesehen, linke Gesichtshälfte leicht in Richtung des jetztprechenden Marco, der sich außerhalb dieses Bildes befindet.<sup>254</sup> (Abb. 43) Wenige Schnitte später wird diese Kameraperspektive wiederholt. Ihr Mund ist dabei leicht geöffnet und ihr Gesichtsausdruck nachdenklich. Plötzlich senkt sie ihren Blick nach unten, so als hätte sie einen Entschluss gefasst oder wollte sie etwas notieren.<sup>255</sup> (Abb. 44) In den nächsten Sekunden bleibt sie dann wieder im Bildhintergrund. Erst am Ende des Verhörs, als Marco seinem Gegenüber brutal ins Gesicht schlägt, wird ihr wieder ein Kader gewidmet. Sie ist jetzt die einzige in der Runde, die sitzen bleibt. Sie kann an dieser Stelle nicht eingreifen, ohne von sich etwas preiszugeben.<sup>256</sup> Erschrocken und hilflos bleibt sie Zeugin des Geschehens, aber man hat auch den Eindruck, dass sie mit ihren Gedanken schon längst woanders ist. Im Moment sind ihr die Hände gebunden. In ihrem Verhalten offenbart sich aber das Potential einer Person mit textprägendem Einfluss.

---

<sup>253</sup> Vgl. *Der Manchurian Kandidat*. 00:59:43-01:01:26.

<sup>254</sup> Vgl. ebd. 01:00:33-01:00:55.

<sup>255</sup> Vgl. ebd. 01:01:00-01:01:03.

<sup>256</sup> Vgl. ebd. 01:01:20-01:01:26.



Abb. 42-44: Konzentration und Zurückhaltung am Rand (THE MANCHURIAN CANDIDATE, 2004)

Kurz vor Filmabschluss ist diese namenlose Frau noch einmal zu sehen. Eine Kamerabewegung zeigt F.B.I.-Personal, das gerade dabei ist durch Bildmanipulation Geschichtsverfälschung zu betreiben. Die Medien und damit die gesamte Gesellschaft sollen nichts von den unglaublichen Ereignissen erfahren. Die Kamera wird von links nach rechts an einigen Personen vorbeigeführt, die nebeneinanderstehen, bis sie schließlich kurz zum Stillstand kommt. Im Bild steht jetzt mit verschränkten Armen jene Frau, die beim zuvor beschriebenen Verhör aufmerksam den Oberkörper nach vor bewegt hat.<sup>257</sup> Ihr jetzt strenger und selbstbewusster Blick scheint die gesamte Operation wissend und aufmerksam zu überwachen.

Alle Randfiguren in THE MANCHURIAN CANDIDATE verhalten sich zum offengelegten narrativen Text hin sehr speziell. Hinter diesen Figuren versteckt sich keine Form der Anmerkung, wie es etwa bei THE TRUTH ABOUT CHARLIE der Fall ist. Unter dem peripheren Personal in diesem Film befindet sich auch kein „Agent des Marginalismus“, der der Re-Humanisierung eines Zentrums dienlich sein könnte. Das lässt sich auch an der Randfigur Mark Whiting nochmals besonders gut aufzeigen. Sie wird von einem bekannten Schauspieler, Dean Stockwell, verkörpert. Mark ist, so wird es sehr früh im Film erklärt, eine wichtige Person in der Unternehmensführung des korrupten und machtversessenen Konzerns „Manchurian Global“. Während einer Zusammenkunft einflussreicher Persönlichkeiten aus Politik, Militär und Wirtschaft in einem Palmenhaus in Washington wird der junge Vize-Präsidentschaftskandidat Raymond Shaw von seiner manipulativen Mutter herumgeführt und vorgestellt.<sup>258</sup> Es kommt zu einer für die weitere Filmhandlung zentralen Begegnung. Raymond und seine Mutter bewegen sich schnellen Schrittes auf drei Männer zu. Das Gesicht des Mannes ganz links im Bild ist bekannt. Es ist der Schauspieler Dean Stockwell. Die drei Männer gehören zu den führenden Köpfen bei „Manchurian Global“. Einen freundschaftlichen Umgangston pflegt die Senatorin aber nur mit Mark. Als sie, ihren Sohn im Schlepptau, die drei Männer erreicht, berührt sie zuerst Mark an der Schulter, spricht erfreut seinen Vornamen und küsst ihn auf die Wange. Sie stellt ihrem Sohn die

<sup>257</sup> Vgl. *Der Manchurian Kandidat*. 01:53:40-01:53:57.

<sup>258</sup> Vgl. ebd. 00:24:26-00:28:40.

drei Männer vor.<sup>259</sup> Raymond ist in diesem Moment noch nicht klar, dass seine politische Zukunft und Funktion von seiner Mutter und diesen „Global Playern“ bereits seit Jahren vorbereitet werden. Die Szene ist sehr kurz gehalten, was ihrer Bedeutung nicht gerecht wird. Auch Dean Stockwells Rolle erfüllt die Erwartungshaltung des Filmschauenden keineswegs. Die wenigen Worte die Mark während des Akts des gegenseitigen Vorstellens zu sagen hat, bleiben auch die einzigen, die er im ganzen Film spricht. Dean Stockwell taucht in dem mehr als zweistündigen Thriller nur noch in zwei weiteren Szenen auf, wo er jeweils wieder nur für wenige Sekunden im Bild zu finden ist.

Bis man den Schauspieler wieder sieht, ist bereits mehr als eine Stunde des Films vorüber. Man hat seine Figur Mark eigentlich schon längst vergessen. In einem Park kommt es zu einem Treffen zwischen zwei Vertretern des Konzerns, darunter Mark, und der Senatorin.<sup>260</sup> Diese hat kurz zuvor ihren Sohn Raymond unter Einsatz jener Chip-Technik, die Menschen in willenlose Marionetten verwandelt, soweit manipuliert, dass dieser einen Auftragsmord für sie begangen hat. Diese gefährliche Technik wurde ihr, nicht ganz uneigennützig, von „Manchurian Global“ zur Verfügung gestellt. Bei der Begegnung im Park bleibt Mark stumm, während der zweite Mann von „Manchurian Global“ entsetzt darüber ist, dass die Senatorin ihr Vorgehen nicht mit der Konzernleitung abgesprochen hat. Es kommt zu einer hitzigen Diskussion zwischen der Politikerin und diesem Mann, während Mark nur schweigend im Bild steht und dadurch auffällt, dass er eine Zigarre raucht und eine Hand in der Hose lässt. Dean Stockwell trägt hier einen Hut, unter dem sein Gesicht zu verschwinden droht. Vor allem in jenen Einstellungen, die Mark als dritte Figur in der Totalen zeigen, scheint dieser Teil eines Versteckspiels zu sein. (Abb. 45 u. 46) Er bewegt sich kaum oder nur sehr langsam, während um ihn herum ein wildes Gestikulieren stattfindet.<sup>261</sup> Dean Stockwells Figur wirkt plötzlich befremdlich undefiniert und unmotiviert, gerade auch weil die Bekanntheit des Schauspielers immer wieder die Aufmerksamkeit an sich bindet. Man erwartet etwas, aber es passiert nichts. Selbst als die Senatorin auf den Stummen zugeht, ihn namentlich anspricht, um ihn mit ins Gespräch zu holen, scheint dieser nicht an der Szene teilzunehmen. (Abb. 47) Es folgt auf die Aktion keine Reaktion.<sup>262</sup> Dean Stockwell spielt eine Figur, die früh im Film vorgestellt wird. Von da an findet eine verwirrende Reduktion statt. Mark wird zur Kleinstfigur, deren Rückzug dem Filmschauenden so sehr auffällt, dass er nicht gelingen kann.

---

<sup>259</sup> Vgl. *Der Manchurian Kandidat*. 00:25:45-00:26:10.

<sup>260</sup> Vgl. ebd. 01:34:13-01:35:31.

<sup>261</sup> Vgl. ebd. 01:34:22-01:34:29. und 01:34:54-01:35:00.

<sup>262</sup> Vgl. ebd. 01:35:25-01:35:31.



Abb. 45-47: Mark bleibt teilnahmslos (THE MANCHURIAN CANDIDATE, 2004)

Mark ist von den bisher beschriebenen Randfiguren streng zu unterscheiden. Sie funktioniert sozusagen unter anderen Vorzeichen. Durch den Star-Aspekt generiert sie automatisch eine Erwartungshaltung. Sie braucht im Grunde gar nicht jene Hervorhebung, die Demme bei unbekannten Gesichtern mithilfe von Montage und Bildkomposition durchführt. Diese überraschen häufig dadurch, dass sie trotz nicht vorhandener Aktion im Narrationsraum eine auffallende Betonung erfahren. Die Figur Mark hingegen fällt dadurch auf, dass sie von einem bekannten Schauspieler dargestellt wird. Das überraschende Moment entsteht erst deshalb, weil sie eben zu wenig Betonung erfährt und im offengelegten narrativen Raum des Filmtextes untätig bleibt.

In THE MANCHURIAN CANDIDATE gibt es also zwei wichtige Typen von Kleinstfiguren, die durch den Star-Einsatz oder die besondere Betonung definiert sind. Sie haben eine grundlegende Gemeinsamkeit. Sie fordern durch ihr Verhalten im Filmtext eine Interpretation heraus, die auf die Narration gerichtet bleibt. Sie kündigen Aktionen an, die nicht gezeigt werden. Sie vertreten kein unabhängiges Interesse. Es findet keine Emanzipation statt. Ihre Position im Geschehen und ihre Bedeutung darin wird zwar nicht geklärt, aber es ist offensichtlich, dass sie eine Aufgabe haben, die im „Text“ aufgeht, diesen vielleicht sogar lenkt. Dass man die Details nicht feststellen kann, erzeugt einen bedrohlichen Mehrwert. Unter dem Gesichtspunkt einer Re-Humanisierung sind diese Akteure deshalb nicht einsetzbar, weil ihre Auftritte den narrativen Stress, der ja immer auch ein interpretatorischer ist, nicht nur stützen sondern auch noch verstärken. Der „Agent des Marginalismus“ müsste aber anders wirken. Ein Ziel müsste es sein, den Text-Stress zurückzufahren. Begreift man diese Kleinstfiguren in diesem politischen Paranoia-Werk weiterhin als Randerscheinungen, wird außerdem auch schnell deutlich, dass vom Rand nicht nur die Chance einer Re-Humanisierung ausgeht. Eine Figur wie Mark, die sich an die Peripherie heftet, um sich dort zu verstecken, tut dies offensichtlich deshalb, um den „Text“ zu manipulieren, ohne dass dies vom Zentrum aus wahrzunehmen wäre.

In einer besonderen Dichte, die durch diesen häufigen Einsatz von Kleinstfiguren vermittelt wird, lässt THE MANCHURIAN CANDIDATE diesmal eine für Demme eher ungewöhnliche und

beinnah resignierende Perspektive erkennen. Aus seinen möglichen Agenten werden heimlich agierende „Textteilnehmer“, die aus der Deckung effizient gegen das humanistische Anliegen arbeiten. Dieser Ansatz spiegelt sich auch in der Entleerung der Credits-Sequenzen, die in THE MANCHURIAN CANDIDATE dadurch auffallen, dass sie zum Film hin abgeschlossen bleiben und allein die Aufzählung des Stabs anbieten.

#### **7.4. Sister Carol, Robyn Hitchcock, Musiker, Tänzer, Rehearsal Dinner Guests, Gäste mit Kamera, Roger Corman, Rachel und der Filmschauende in RACHEL GETTING MARRIED**

Die Randfiguren in THE MANCHURIAN CANDIDATE wirken in die falsche Richtung und haben daher nichts mit einem Typ von Kleinstfiguren gemeinsam, den Demme bereits öfter eingesetzt hat, und der dadurch gekennzeichnet ist, dass dieser in einem Zustand des „Soseins“ präsent erscheint. Der Stress und Interpretationszwang, die der „Text“ produziert, werden durch Aktionsverweigerung reduziert. Vier Jahre nach THE MANCHURIAN CANDIDATE wird in RACHEL GETTING MARRIED diese Kleinstfigur, die ich in den Kapiteln zu SOMETHING WILD oder THE SILENCE OF THE LAMBS bereits vorgestellt habe, wieder in das Bild zurückgeholt. Aber Demme setzt in seinem vorläufig letzten Spielfilm ohnehin alles ein, was er an möglichen Agenten zu bieten hat.

Schon in der Inhaltsangabe der DVD-Hülle findet sich ein aufschlussreicher Hinweis:

Für die Hochzeit ihrer Schwester Rachel (Rosemarie DeWitt) kehrt Kym (Anne Hathaway) nach einigen Jahren der Abwesenheit und mehreren Aufenthalten in Entzugskliniken zurück in ihr Elternhaus. Dort hat sich bereits eine illustre Hochzeitsgesellschaft mit zahlreichen Freunden und Verwandten der Familie Buchman für ein idyllisches Wochenende des Feierns, der Musik und der Liebe versammelt. Doch Kym bringt mit ihrem schwarzen Humor und ihrem Hang zur Dramatik die unterschwelligen Spannungen innerhalb der Familie ans Licht – und lässt dadurch eine lange Geschichte persönlicher Krisen und Familienkonflikte wieder aufflammen.<sup>263</sup>

Die vielen Freunde und Verwandten der Familie Buchman sind in der Tat so druckvoll in ihrer Wirkung auf den Filmtext, dass sie eine Erwähnung in einer Inhaltsangabe eigentlich auch notwendig machen, egal wie oberflächlich diese auch sein mag. Natürlich ist ein Film, dessen zentrale Handlung sich während der zwei Tage einer Hochzeitsvorbereitung mit abschließender Hochzeitsfeier abspielt, dazu prädestiniert, Bilder mit zahlreichem Personal anzubieten. Es gehört zu einem solchen Anlass. Es ist auch notwendig, um dem „Hochzeitsfilm“, sofern es diesen als Genre wirklich gibt, seine erkennbare Form zu geben. Was aber überrascht ist, mit welcher

---

<sup>263</sup> Der Text ist dem Cover der folgenden deutschen DVD-Version entnommen: *Rachels Hochzeit* (Jonathan Demme. Sony Pictures: 2008). DVD. Sony Pictures Home Entertainment: 2009.

Allgegenwärtigkeit Demme diese Figuren im Film wirken lässt, nahezu ohne Unterbrechung, auch dann noch, wenn sie nicht zu sehen sind. Dadurch wird die Dringlichkeit des zentral ablaufenden Familiendramas ausgebremst.

Für Jonathan Demme war das kleine Budget, das für *RACHEL GETTING MARRIED* zur Verfügung stand, ein Hauptgrund, weshalb er sich zur Arbeit an diesem Projekt entschloss. Es gab ihm die Möglichkeit ähnlich befreit und unabhängig zu arbeiten wie beim Performancefilm *NEIL YOUNG: HEART OF GOLD* und dem Dokumentarfilm *JIMMY CARTER: MAN FROM PLAINS*, also jenen zwei Projekten, die er in den Jahren nach *THE MANCHURIAN CANDIDATE* mit seiner Produktionsfirma *CLINICA ESTETICO* verwirklicht hat.<sup>264</sup>

In vielerlei Hinsicht unterscheidet sich *RACHEL GETTING MARRIED* formal von den Spielfilmen, die Demme seit Mitte der 80er-Jahre fertiggestellt hat. Tak Fujimoto war nicht erst seit *SWING SHIFT* bei jedem Spielfilm des Regisseurs als Kameramann eingesetzt. Bei *RACHEL GETTING MARRIED* hat Demme diese Zusammenarbeit erstmals aufgegeben und stattdessen auf Declan Quinn zurückgegriffen, und damit auf den Kameramann, der bereits für die Bilder von *MONSOON WEDDING* (2001), ebenfalls ein „Hochzeitsfilm“, verantwortlich war. Jonathan Demme hatte Declan Quinn ein Jahr zuvor in seinem Dokumentarfilm über Jimmy Carter eingesetzt. Diese Zusammenarbeit war ausschlaggebend. Die Bilder, die der Regisseur in *RACHEL GETTING MARRIED* zeigen wollte, sollten sich eher am Dokumentarfilm als am teuren US-Spielfilm orientieren.<sup>265</sup> Im Ergebnis zeigt sich, dass vor allem dem Einsatz der subjektiven Kamera, die sonst zur Identifikation einlädt, eine veränderte Funktion zukommt.

Von Relevanz ist, dass Demme in *RACHEL GETTING MARRIED* ein Drama rund um Kym und ihre Familie erzählen möchte. Im Fokus stehen Kym, ihr Vater Paul, ihre Mutter Abby und ihre Schwester Rachel. Erst durch dieses bewusst etablierte Zentrum entsteht die besondere Wirkung der Kleinstfiguren. Durch das selbstbewusste Dazwischengehen bzw. weiter Dabeibleiben dieser großteils namenlosen Menschen gerät der narrative Mythos deutlich ins Wanken. Einige Höhepunkte werden abgebrochen, verschoben, nochmals aufgegriffen und schließlich aus dem „Text“ geworfen, der das alles nicht mehr unbedingt braucht, weil sich etwas Anderes im Zentrum ausgebreitet hat.

Anhand einer typischen Szene dieses Films lässt sich verdeutlichen, wie diese Kleinstfiguren in ihren verdichteten Auftritten das große Drama mit seinen Anforderungen verhindern, bzw. wie die vermeintlichen Protagonisten das Angebot dieser andauernd anwesenden Menschen anzunehmen

---

<sup>264</sup> Vgl. Interview geführt von Sean Axmaker (2008). In: *Parallax View: Smart Words About Cinema*. URL: <http://parallax-view.org/2008/10/12/jonathan-demme-on-rachel-getting-married-as-long-as-we-are-born-into-families-its-going-to-be-a-big-deal>. Zugriff: 8.11.2011.

<sup>265</sup> Vgl. ebd.

versuchen und deren vom Drama entleertes Tun oder „Sosein“ als Alternative begreifen.

Nach dem Ja-Wort in einem festlich geschmückten Zimmer findet im großen Garten von Kymys Familie der erste Teil eines ausgelassenen Feierns statt. Die Gäste bewegen sich zu einer Reggae-Nummer.<sup>266</sup> Die Musikerin Sister Carol tanzt auf der Veranda des Einfamilienhauses und singt ihren Titel live. Sie spielt sich selbst. Die Bilder der Handkamera sind, wie im ganzen Film, sehr unruhig und führen von der Sängerin weg und hin zu den Tanzenden. Die Kamera befindet sich schließlich zwischen den Tänzern und Tänzerinnen. Die verschiedenen Einstellungen nehmen scheinbar alle ins Bild, die mitmachen, darunter auch zahlreiche Unbekannte. Schließlich sieht man Kym in einer ungenauen Nahaufnahme. Sie trägt indischen Schmuck und Kleidung. Ihr linkes Auge ist verletzt. Erst am Vorabend hatte sie mit ihrer Mutter eine Auseinandersetzung, die ihr im Zuge dessen mit der Faust ins Gesicht geschlagen hatte. Kymys Tanz wirkt verhalten. Sie ist auf der Suche und schaut umher, bis ihr Blick plötzlich hängen bleibt und sie gleichzeitig ihre Tanzbewegung nahezu beendet.<sup>267</sup> (Abb. 48) Es ist dies einer der wenigen Momente in diesem Film, wo Demme die klassische Verwendung der subjektiven Kamera zulässt. Mit Kymys Augen, also mit jenen der Hauptfigur, schaut der Filmschauende aus einiger Entfernung auf ihre Mutter. Diese befindet sich in der linken Bildhälfte, seitlich auf einem Stuhl sitzend. Sie bemerkt Kym nicht, weil sie immer wieder in eine andere Richtung agiert, wo ein Mann sitzt, den sie mit ihrem Körper nahezu verdeckt. Sie unterhält sich mit dem Mann und streichelt dabei einen Pudel. Währenddessen drängen tanzende Gäste vor die Kamera bzw. zwischen Kym und ihre Mutter, zuerst von links und schließlich auch von rechts. (Abb. 49 u. 50) Sie verdecken und verwirren die Sicht und lassen sich vom narrativen Wollen des „Textes“ nicht zurückdrängen.<sup>268</sup> Sein Mechanismus kann nicht ohne weiteres greifen. Kym nutzt die Gelegenheit und versucht sich vom Zwang einer weiteren Konfrontation mit ihrer Mutter zu lösen. Sie beginnt wieder zu tanzen. Aber ihre Bewegungen wirken noch nicht befreit. Sie schließt die Augen, senkt den Kopf ein wenig und klatscht mit den Händen. Es bleibt beim Versuch. Der Stress ist ihrem allzu gewollten Ablenkungsmanöver nach wie vor anzumerken.<sup>269</sup>

---

<sup>266</sup> Vgl. *Rachels Hochzeit*. 01:26:22-01:27:33.

<sup>267</sup> Vgl. ebd. 01:26:52-01:26:57.

<sup>268</sup> Vgl. ebd. 01:26:58-01:27:02.

<sup>269</sup> Vgl. ebd. 01:27:03-01:27:10.





Abb. 48-50: Tanzende Menschen versperren die Sicht (RACHEL GETTING MARRIED, 2008)

Die Auseinandersetzung zwischen Kym und ihrer Mutter Abby am Vorabend war auch äußerst heftig. Abby lebt von ihrem Mann Paul, also Kym und Rachels Vater, getrennt. Kym, die ihre letzten Monate in einer Entzugsanstalt verbracht hat, fühlt sich für den Tod ihres kleinen Bruders verantwortlich. Unter Drogeneinfluss hatte sie vor offensichtlich nicht allzu langer Zeit einen Unfall verursacht, bei dem ihr Bruder im Auto ertrank. Seit dem ist vieles unausgesprochen. Ausgerechnet während Rachels Hochzeitsfeier und damit an den zwei Tagen, für die Kym ihren Aufenthalt in der Entzugsanstalt unterbricht, wird den unterschiedlichen Schuldzuweisungen der einzelnen Familienmitglieder Luft gemacht. Als Kym alleine zu ihrer Mutter fährt kommt es zu gegenseitigen Schuldzuweisungen. Die Mutter schlägt ihrer Tochter daraufhin mit der Faust ins Gesicht. Kym schlägt zurück und verlässt weinend das Haus.

Diese brutale Auseinandersetzung findet keine wirkliche Fortsetzung. Stattdessen findet eine Abfederung statt und schließlich eine Neuorientierung im „Text“, die sich durch einen Verzicht auf das Zu-Ende-Erzählen auszeichnet. Bis zum Filmende wird der Versuch einer weiteren Begegnung der beiden zwar mehrmals angedeutet, aber nur, um gleich im nächsten Augenblick durch das Hereintreten von Randfiguren verhindert werden zu können. Genauso verläuft auch das letzte Zusammentreffen. Die Feierlichkeiten gehen zu Ende und Kym, Rachel und Abby treffen sich noch einmal zur Verabschiedung im Wohnzimmer des Hauses, in dem die beiden Schwestern aufgewachsen sind.<sup>270</sup> Rachel, die noch einmal ihre Mutter und Schwester fühlen möchte, nimmt beide in den Arm und drückt sie an sich. Es ist vor allem Abby, die diese Nähe nicht aushält, und die diesen Kreis schnell wieder auflöst. Sie verabschiedet sich und verlässt blitzschnell jenes Haus, das in ihr Erinnerungen auslöst, die sie nicht erträgt. Kym versucht ihr nachzugehen, um noch irgendetwas loszuwerden. Doch auf dem Weg zur Tür wird sie von ihrem Vater aufgehalten, der ihr eine unbekannte Frau vorstellt, die plötzlich mit ihr zu reden beginnt. Die Frau macht ihr ein Jobangebot und überprüft ihr Interesse an Öffentlichkeitsarbeit. Kym hält sich von dem Angebot fern, indem sie ausspricht, dass die Öffentlichkeit Angst vor ihr hat. Aber sie nutzt die Einladung zum kurzen Gespräch und lässt ihre Mutter davonfahren.<sup>271</sup>

<sup>270</sup> Vgl. *Rachels Hochzeit*. 01:34:38-01:38:07.

<sup>271</sup> Vgl. ebd. 01:36:52-01:37:46.

Die unzähligen Kleinstfiguren in *RACHEL GETTING MARRIED* verstärken den narrativen Stress nicht wie in *THE MANCHURIAN CANDIDATE*, sondern sie beenden ihn. Die zeitgerechte Lösung eines Konflikts ist nicht mehr das Wichtigste. Selbst das Jobangebot der Unbekannten, das ja auf eine zukünftige und erfolgreiche „Textintegration“ der Hauptfigur verweisen könnte, erscheint unter diesem Gesichtspunkt als Alibiaktion. Es gibt immer wieder Ansätze, die einer dramatischen Zuspitzung innerhalb des Narrationsverlaufs zuarbeiten. Diese Zuspitzung wird nur ständig verhindert. Oft ist es schlichtweg die unangemessene Dauer eines solchen Eingriffs, der das große Drama aufhält und die zentralen Figuren abseits vom psychologisierenden Auftrag aufstellt.

Als Rachel auf der Veranda mit dem Plan der Sitzverteilung für die große Abschlussfeier, die nach dem eigentlichen Akt der Hochzeit stattfinden soll, beschäftigt ist, und sie Kym erklärt, dass für sie kein Platz am Familientisch ist, springt Paul, der gemeinsame Vater, für Kym ein. Rachel bittet ihn daraufhin in die Küche.<sup>272</sup> Dort räumt gerade eine junge Frau namens Elisa, die sonst keine bedeutende Rolle hat, den Geschirrspüler ein und bietet damit bereits die Alternative an. Rachel bittet sie, kurz die Küche zu verlassen und erklärt danach ihrem Vater, dass er Kym nicht immer in Schutz nehmen soll. Sie betont, dass es heute ihr großer Tag sei. Es sei ihre Hochzeit und daher nicht ein weiterer Tag, wo sich alle um ihre Schwester bemühen.<sup>273</sup> Als plötzlich andere Menschen von außen in den Raum strömen, findet das unvollendete Gespräch ein jähes Ende. Der geöffnete und noch nicht eingeräumte Geschirrspüler wird plötzlich zur Attraktion. Der zukünftige Schwiegersohn, ein afro-amerikanischer Musiker namens Sidney, lässt sich mit Paul auf einen absurd anmutenden Wettkampf ein. Zunächst stehen fast nur bekannte Gesichter im Raum, nämlich Rachel, Paul, Pauls Partnerin Carol, Kym und Kieran, der ein Freund von Rachels Bräutigam Sidney ist. Doch ganz schnell füllt sich der Raum mit weiteren Personen, die man im Verlauf des Films vielleicht schon bemerkt hat, die sich aber nicht so ohne weiteres zuordnen lassen. Alle beginnen fröhlich zu lachen und feuern die zwei Männer an. Derjenige, der die Spülmaschine schneller und mit mehr Geschirr füllt, hat gewonnen. Nahezu drei Minuten werden unter Beifall und Applaus schmutzige Teller, Gläser und Besteck ein- und aus- und wieder einsortiert.<sup>274</sup> Dieser Prozess wird von einem rasenden Geigenspiel begleitet. Der Musiker selbst steht mitten unter der Menge. Durch die wild schwenkende Kamera und den durch die Montage herbeigeführten, ununterbrochenen Perspektivwechsel, bekommt man ihn, wie auch alle anderen, immer nur kurz zu sehen, oder er ist schon wieder an einem anderen Ort im Bild bevor man ihn

---

<sup>272</sup> Vgl. *Rachels Hochzeit*. 00:53:13-00:53:49.

<sup>273</sup> Vgl. ebd. 00:53:50-00:54:29.

<sup>274</sup> Vgl. ebd. 00:54:30-00:58:12.

entdeckt hat.<sup>275</sup> (Abb. 51-53) Der kurz zuvor anvisierte Konflikt ist nicht mehr vorhanden. Das plötzlich hereinbrechende und zuerst uninteressant anmutende Geschirrspüler-Spektakel treibt die Filmfiguren und den Filmschauenden in eine ganz andere Richtung. Das Lächerliche wird zum Ereignis, dessen unangemessene Dauer überrascht. Zwar ist das letzte konfliktbeladene Wort zwischen Rachel und Paul noch nicht gesprochen, aber die Notwendigkeit eines solchen Austausches innerhalb dieses „Textes“ erfährt eine weitere Abschwächung.



Abb. 51-53: Menschen in der Küche (RACHEL GETTING MARRIED, 2008)

Die problematische Sitzordnung, die Kym von der Familie trennt, spielt überhaupt keine Rolle mehr. Was man später zu sehen bekommt, hilft nicht weiter. Die kurze Einstellung im aufgebauten Festzelt lässt nicht erkennen, ob Kym jetzt in den Bereich des Familientisches hereingelassen wurde oder nicht, weil nicht ganz klar wird, wen oder wie viel hier „Familie“ meint. Im Kader mit Kym befinden sich auf der linken Seite noch ein junger Mann und eine junge Frau, die man bereits zuvor mehrmals gesehen hat, aber mehr ist nicht festzustellen.<sup>276</sup> Der Film bietet an dieser Stelle auch keinen Raum mehr für solche Überlegungen an, denn während der abschließenden Feierlichkeiten dominiert losgelöste Bewegung, die in alle möglichen Richtungen verläuft, und sie führt wie von selbst immer weg von jenen drohenden Schreckgespenstern, die das übliche narrative „Textverhalten“ heraufbeschwören würde. Je stärker die familiären Tragödien, die natürlich trotz all der Ausuferung marginalistischer Einwände nicht völlig ohne Wirkung bleiben, eine genauere Darstellung herausfordern, umso bestimmter durchbrechen die Menschen in der Nähe das aufgeladene Bild und entleeren oder überschreiben es.

Das Agieren der Hochzeitsgäste in diesem Landhaus in Connecticut wirkt auch deshalb so kraftvoll, weil deren bewegte Anwesenheit im Filmbild oft absurde und außergewöhnliche Formen annimmt. Der Umstand einer Hochzeitsfeier erklärt noch nicht, warum man das Gefühl hat, dass jeder Gast auch Musiker ist. Die Hochzeit als Sujet macht es nur einfacher für den Filmschauenden das zu akzeptieren. Erst in Interviews erfährt man von Demme, dass Kym und

<sup>275</sup> Vgl. *Rachels Hochzeit*. 00:56:19-00:56:24.

<sup>276</sup> Vgl. ebd. 01:27:47-01:27:48.

Rachels Vater Musikproduzent sein soll.<sup>277</sup> Im Film wird darüber nicht gesprochen. Aber Live-Musik und Musiker, wie jener Geiger in der zuvor beschriebenen Szene, sind ständig anwesend. Sieht man sie nicht im Bild, so hört man sie im Hintergrund. Der gesamte Soundtrack in *RACHEL GETTING MARRIED* wird von den Nebenfiguren erzeugt. Auch die Musik widersetzt sich dem Ansporn, das Drama zu verdichten.

Kym, Rachel, Paul und seine Partnerin Carol finden sich im Wohnzimmer des Hauses zur längst fälligen Aussprache zusammen. Aus dem Garten dringt eine von Instrumenten verursachte Geräuschkulisse in den Raum. Eine Melodie erkennt man nicht.<sup>278</sup> In einer Einstellung der Szene nimmt Kym auf einem Sessel platz. Zuerst befindet sie sich im Zentrum des verwackelten Rahmens. Doch die mit der Hand geführte Kamera bewegt sich weiter, bis Kym nur noch den rechten Bildbereich dominiert. Im Hintergrund der linken Hälfte steht jetzt eine große afrikanische Trommel, ein Instrument, das durch seine grün-roten Akzente das von einem hellen braun bestimmte Gesamtbild weiter kippt. Die Stimmung ist nicht angemessen. Die der Situation nicht zuarbeitenden Klänge aus dem Off laufen weiter ab. Kym, die gerade dabei ist sich für eine Falschaussage während ihrer Therapie zu rechtfertigen, kann sich auf ihr Vorhaben nicht konzentrieren. Sie greift sich mit der Hand an die Stirn, so als hätte sie Kopfschmerzen. Diesmal wird der von außen hereindringende Einfluss rechtzeitig ausgebremst. Kym beendet diesen Zustand ganz einfach mit einem plötzlichen „Jesus Christ, I think they play all weekend!“. Carol öffnet daraufhin die Verandatür und bittet die Musiker, mit ihrem Tun aufzuhören.<sup>279</sup> Erst danach kann das Gespräch stattfinden.

Kyms nervöser Einwand ist nicht unbegründet. Die Randfiguren, darunter eben zahlreiche Musiker, fallen zunehmend dadurch auf, dass sie die protagonistisch geleitete „Textstruktur“ durch ein unangestregtes Dabeisein gefährden. Die Form ihrer Einsätze wird von Mal zu Mal überraschender. Das ist vielleicht auch Voraussetzung, um vom gut trainierten Narrationsmechanismus nicht allzu leicht funktionalisiert werden zu können.

Sister Carol und Robyn Hitchcock, die an der Feier auch teilnehmen und sich selbst spielen oder namenlose Figuren bleiben, kennt man aus den bereits besprochenen vergangenen Arbeiten Demmes. Beide sind bereits im Film zu sehen, wenn auch nur sehr kurz, bevor jeder mit seiner Musik auftritt.<sup>280</sup> Das Hochzeitsfest wird zum Musikfestival. Als Trommler und Tänzerinnen einer Sambaband wie aus dem Nichts in das Bild treten, wird es immer absurder. Es ist bereits dunkel, und sie marschieren trommelnd und pfeifend vom Garten in die Enge des aufgebauten Festzeltes.

<sup>277</sup> Vgl. Axmaker. *Parallax View*. Zugriff: 8.11.2011.

<sup>278</sup> Vgl. *Rachels Hochzeit*. 01:03:40-01:07:58.

<sup>279</sup> Vgl. ebd. 01:04:12-01:04:30.

<sup>280</sup> Vgl. ebd. 01:22:49-01:22:50 und 01:24:36-01:24:38.

Dem ekstatischen Trommelwirbel kann sich auch Kym diesmal für einige Augenblicke hingeben. (Abb. 54-56) Die Überwindung des Dramas ist für die Protagonistin greifbar geworden.<sup>281</sup> Aber Demme bemüht sich nicht um die totale Abkehr vom Zentrum bzw. um eine Flucht an den Rand ohne Wiederkehr. Das würde die Re-Humanisierung des „Textes“ auch nicht weiterbringen.



Abb. 54-56: Tanz zum Samba-Rhythmus (RACHEL GETTING MARRIED, 2008)

Als Kym unter den tanzenden Menschen rechts im Vordergrund und im Profil zu sehen ist, hat sie ihre Augen geschlossen und scheint im Trance-Zustand dem Rhythmus des Trommeln zu folgen. Nach einigen Sekunden signalisieren allzu wilde Kopfbewegungen und ein angestrenzter Gesichtsausdruck eine Veränderung. Sie öffnet die Augen und verlangsamt ihre Bewegung. Sie findet den Rhythmus nicht mehr und sieht verzweifelt um sich. Die deutliche Rückkehr zu den Dingen, die noch nicht erledigt sind, stellt sich ein.<sup>282</sup> Allerdings steht der Stress, die nächste Aktion zu setzen bzw. das nächste Gespräch zu suchen, nicht mehr allein im Raum. Die sich minutenlang zu Samba, Reggae, Rock und R'n'B verhaltenden Menschen in ihrer Nähe produzieren einen hartnäckigen Randbereich. Dieser setzt dem Drama zu, weil er eindringt, ausdringt, in der Form mutiert, und wieder eindringt und so auf die Alternative beharrt.<sup>283</sup> Die Zerstörung des Zentrums findet nicht statt. Gerade die Randposition wird durch den ständigen Rückzug weiterhin aufrechterhalten. Allerdings lassen sich die Grenzen nicht mehr so scharf ziehen.

Mögliche Agenten, die abseits von solchen Gemeinschaftsaktionen verwirrend in den „Text“ eingreifen, erfüllen im Grunde nochmals alle bereits vorgestellten Merkmale der verschiedenen Kleinstrollentypen. Die einen bewegen sich im Raum des Anmerkens, diskursiver und emanzipierter Art, während andere einen Zustand des „Soseins“, wie ihn Susan Sontag für die Kunst und vor allem den Film vorschlägt, abbilden.

Die diskursive Form der Anmerkung findet man ohnehin immer dort, wo Demme Musiker einsetzt. Die Show, die Robyn Hitchcock und Sister Carol bieten, erzählt vom persönlichen

<sup>281</sup> Vgl. *Rachels Hochzeit*. 01:28:25-01:30:17.

<sup>282</sup> Vgl. ebd. 01:29:51-01:30:17.

<sup>283</sup> Vgl. ebd. 01:28:25-01:33:35.

Geschmack aber auch von Beziehungen des Regisseurs. Sie verweist im speziellen auf den Performancefilm *STOREFRONT HITCHCOCK*, die Spielfilme *SOMETHING WILD* und *MARRIED TO THE MOB* und überhaupt auf den Musiker und seine musikalische Performance, für die der Auteur in allen Filmgattungen Platz bereit hält. Diese Menschen spielen, auch weil sie als Figuren nichts anderes als ungenannte Musiker bleiben, sich selbst. Der Gedanke an das reale Künstlerleben schiebt sich noch vor den Glauben an die Figur. (Abb. 57-59)



Abb. 57-59: Hochzeitsfest oder Musikfestival? (*RACHEL GETTING MARRIED*, 2008)

Auch die emanzipiertere Funktionsweise der Anmerkung wird genutzt. Früh im Film, kurz nach dem Kym und Rachels Mutter angekommen ist, werden im Haus der Buchmans Reden und Glückwünsche vorgetragen.<sup>284</sup> In einem zum Festsaal umgestalteten Raum sitzen die Familien des Hochzeitspaares und zahlreiche Gäste und Freunde um den ausgedehnten Festtisch. Zuerst erhebt sich der Vater und richtet sich vor allem an die afro-amerikanische Familie seines zukünftigen Schwiegersohns. Das lange Dabeibleiben an diesem Tisch erhält seine besondere Wirkung aber vor allem durch für die Narration verzichtbare Kleinstfiguren, die ebenfalls aufstehen und selbstbewusst und ausschweifend das Wort ergreifen. Die Auswahl aus den Randfiguren mutet dabei äußerst willkürlich an.

Nachdem Kieran in seiner Dankesrede von seiner jahrelangen Freundschaft mit Sidney berichtet hat, folgt eine Rede, die ein Unbekannter hält. Der stehende Mann befindet sich zunächst im linken Teil des Kaders und hält ein Weinglas. Alle schauen aufmerksam in seine Richtung. Der Brillenträger mit grau-weißem Haar trägt ein kurzes Gedicht vor, mit dem er dem Paar Liebe und Leidenschaft wünscht.<sup>285</sup> Zwischendurch filmt die Kamera angesprochene Personen und lachende Gäste aus der Nähe. Schließlich wird der Vortragende frontal gefilmt, aus irgendeiner Position am Festtisch und steht damit endgültig im Mittelpunkt.<sup>286</sup> (Abb. 60)

Über die gesamte Länge dieser weit über zehn Minuten langen Tisch-Sequenz wird keine deutliche Perspektive herausgearbeitet. Die Blicke fallen, so vermittelt es die Montage, von allen denkbaren

<sup>284</sup> Vgl. *Rachels Hochzeit*. 00:27:06-00:38:40.

<sup>285</sup> Vgl. ebd. 00:29:00-00:29:26.

<sup>286</sup> Vgl. ebd. 00:29:16-00:29:18.



Positionen im Raum auf die Runde. Der soeben beschriebene Mann kann im Film noch einmal entdeckt werden. Als Figur wird er aber nicht weiter vorgestellt. Diese unverhältnismäßig betonte Kleinstfigur bleibt namenlos. In der Aufzählung der Closing-Credits wird sie auch nicht deutlich genug ausgewiesen. Auf der IMDB wird ein großer Teil der Schauspieler in dieser Sequenz bloß an die Bezeichnung „Rehearsal Dinner Guest“ geknüpft.<sup>287</sup> Der unbekannte Mann ist einer davon. Demmes Aufmerksamkeitsverzweigung bleibt unbeantwortet. Das Interesse an der Figur bzw. dem Menschen hinter der Figur bleibt bestehen. Er stellt mehr dar als nur einen Hochzeitsgast in einem „Hochzeitsfilm“.

Ein wenig später hält eine junge Frau ihre Rede.<sup>288</sup> (Abb. 61) Sie ist eine Freundin von Rachel. Sie steht aber, anders als etwa Rachels Freundin Emma, in keiner Relation zum Erzählten. Sie findet im Grunde dort nicht statt, wo durch Abkapslungsversuche die Dringlichkeit einer Narration aufrechterhalten werden soll. Als Brautjungfer kann man sie, wenn man sehr aufmerksam ist, im Film noch einmal erkennen.<sup>289</sup>

Nach Kymys Auftritt melden sich noch zwei Männer zu Wort.<sup>290</sup> Es wird nur verraten, dass sie Freunde von Sidney sind, wie wahrscheinlich zahlreiche andere Gäste, die allerdings keine ähnlich gestaltete Heraushebung erfahren. Zum Abschluss dieser Sequenz spielt dann noch jener Geigenspieler ein Stück, der später auch mit seinem Instrument die Geschirrspüler-Szene begleiten wird.<sup>291</sup> (Abb. 62) Mehr lässt sich im Film auch zu seiner Person nicht herausfinden, aber die einzelne Kleinstfigur mit ihrem Zuviel an Bedeutung fordert die Aufmerksamkeit des Filmschauenden. Sie wird interessant, unabhängig von ihrer Funktion als Gast dieser Hochzeitsfeier. Dieses Einschreiten hat unter anderem den Effekt, dass Figuren wie Sidney oder Kieran, die eigentlich dem narrativen Zentrum angehören müssten, sich in einer Gegenbewegung aus den Zwängen der dramaturgischen Anforderung befreien können. Sie wechseln ohne Mühe aus einer Position im Zentrum hin zum Rand und auch wieder zurück. Sie könnten daher erfahrene Agenten sein.

All diese Menschen verleihen dem gesamten Randbereich der Gäste mehr Gewicht. Sie beflügeln eine Gegenstrategie zur weiterhin ablaufenden Narration, deren autoritär funktionierendes Regelwerk zunehmend ins Wanken gerät.

---

<sup>287</sup> Vgl. IMDB. „Full cast and crew for RACHELS HOCHZEIT“. URL: <http://www.imdb.com/title/tt1084950/fullcredits#cast>. Zugriff: 15.11.2011.

<sup>288</sup> Vgl. *Rachels Hochzeit*. 00:32:22-00:32:51.

<sup>289</sup> Vgl. ebd. 01:18:08-01:18:14.

<sup>290</sup> Vgl. ebd. 00:36:32-00:38:21.

<sup>291</sup> Vgl. ebd. 00:38:22-00:38:40.



Abb. 60-62: Interessante „Rehearsal Dinner Guests“ (RACHEL GETTING MARRIED, 2008)

Diese Wirkung wird durch den variierten Einsatz der subjektiven Kamera verstärkt. Im bisher formal eigenwilligsten Spielfilm Demmes, *THE TRUTH ABOUT CHARLIE*, kann die gewählte Gestaltung und damit wilde Kameraführung und überraschende Hereinnahme von Persönlichkeiten als rein diskursives Anmerken verstanden werden. Wie gezeigt formulieren dort die zum narrativen Filmtext auffallend danebengestellten Auftritte bekannter Persönlichkeiten den Verweis auf eine Filmtradition, nämlich die der *NOUVELLE VAGUE*. Diese Randfiguren erörtern die Form des Spielfilms. Die Narration wird nicht bedroht, ihr Verlauf bleibt ungestört. Die Randfiguren wollen auch nichts von ihr. Sie sind keine „Agenten des Marginalismus“. In *RACHEL GETTING MARRIED* ist das anders, auch weil gewählte formale Aspekte dem permanenten Dabeisein des peripheren Personals noch zusätzliche Impulse geben.

Susan Sontag schreibt:

Was zunächst vonnöten ist, ist ein verstärktes Interesse für die Form in der Kunst. Während eine übertriebene Betonung des Inhalts die Arroganz der Interpretation provoziert, ist eine intensivere und umfassendere Beschreibung der Form dazu angetan, diese Arroganz zum Schweigen zu bringen.<sup>292</sup>

Die Verhinderung des Interpretationszwangs würde demnach zu einer Transparenz führen, womit Sontag die „Erfahrung der Leuchtkraft des Gegenstandes selbst“ meint bzw. der „Dinge in ihrem Sosein“.

In jenem Ausmaß, in dem in *RACHEL GETTING MARRIED* die Notwendigkeit der vorgeführten Narration ausgebremst wird, kann man auch eine Reduktion des Drangs zur Interpretation feststellen. Den von Sontag eingeforderten Willen zur Form beantwortet Demme aber mit einer formalen Idee, die sich eher als Formunwille beschreiben ließe:

<sup>292</sup> Sontag. „Gegen Interpretation“. S. 21.



We did not rehearse, ever, we never planned a shot, the actors never knew if they were going to be on camera from take to take, never knew. They had to be on all the time and they loved to be on, this group of actors. They thought, apparently, that they were doing theater, because their performance wasn't interrupted and they didn't have to do the same thing exactly and they didn't even have to be in the same place. They'd say, 'This won't match.' They kept saying, 'I wish I could go over there, but then it won't match with anything.' I'd say, 'Go ahead! This will never cut together properly anyway, but it will cut together the way people cut their home movies together.' You know, you get four or five different people filming a wedding with their little home digital cameras and then one of the people takes them and cuts it all together. We don't care if it's matched or not. What we care about is are we getting a vivid sense of what it was like to be there.<sup>293</sup>

In *RACHEL GETTING MARRIED* führt Demme jenes Konzept zu Ende, das sich in seinem Performance-Film *STOREFRONT HITCHCOCK* bereits angekündigt hat. Dort hat die „Leinwand“ in der Leinwand bzw. die Glasscheibe hinter der auftretenden Hauptfigur Robyn Hitchcock, die uninszenierte bzw. spontane Bewegung der Kleinstfiguren noch ausgebremst. Diese starre Begrenzung wurde jetzt völlig aufgegeben. Hauptfiguren und Nebenfiguren bewegen sich regelmäßig frei und anscheinend ohne eingreifende Mechanismen im Raum. Der Rand strömt „rein“, das Zentrum „raus“. Das führt immer wieder zu einer Durchmischung. Rand und Zentrum lösen sich nicht auf aber müssen reagieren bzw. nehmen etwas auf oder geben etwas ab.

Einige Kleinstfiguren werden so inszeniert, dass sie den formalen Aspekt der Heimvideo-Montage, den Demme erwähnt, bestätigen. Häufig entdeckt man im Filmbild Menschen, die mit einer Digital- oder Filmkamera aufnehmen. Man findet sie auch in der ausgedehnten Festtisch-Sequenz, die durch zahlreiche Reden an das Paar gekennzeichnet ist. Irgendwo am Rand oder im Hintergrund hält jemand ein Aufnahmegerät.<sup>294</sup> Jonathan Demme lässt diese Menschen absichtlich ins Bild und beschreitet damit einen anderen Weg als etwa Lars von Trier im, vor allem in der ersten Hälfte, formal und inhaltlich vergleichbaren *MELANCHOLIA* (2011). Der dänische Regisseur lässt den Hochzeitstag mit Kamera als Bildinhalt aus.<sup>295</sup> Keine Figur ist in seinem Film zufällig im Bild. Demme aber lässt den Gast mit Kamera nicht nur ins Bild, er behält auch seine Aufnahme im Film.

Als Kym ihre Rede am Festtisch hält, wird sie in der entscheidenden Einstellung von der ihr gegenüberliegenden Seite des Tisches aufgenommen. Sie steht im Bildzentrum. Um sie herum sitzen Verwandte und Freunde. Alle schauen in ihre Richtung. (Abb. 63) Danach sieht man einen Mann, der sich am gegenüberliegenden Tischende aufhält. Er hält stehend eine große Kamera an seinen Oberkörper.<sup>296</sup> (Abb. 64) Der Gast mit Kamera, der die Filmform mitgestaltet, wird hier etabliert. Die nächste Einstellung lässt diesbezüglich keine Fragen offen. Sie zeigt Kym in einer

---

<sup>293</sup> Vgl. Axmaker. *Parallax View*. Zugriff: 8.11.2011.

<sup>294</sup> Vgl. *Rachels Hochzeit*. 00:30:06-00:30:08.

<sup>295</sup> Vgl. *Melancholia* (Lars von Trier. Zentropa Entertainments: 2011). DVD. Magnolia Home Entertainment: 2012.

<sup>296</sup> Vgl. *Rachels Hochzeit*. 00:33:50-00:33:58.

Nahaufnahme. Kym agiert in die Kamera.<sup>297</sup> Die Bildqualität hat sich in diesem Ausschnitt verändert. Das Bild wird zeitweise unscharf und ist durchgehend grobkörnig. (Abb. 65) Es ist die Aufnahme des Gastes.



Abb. 63-65: Kym lässt sich von einem Gast mit Kamera filmen (RACHEL GETTING MARRIED, 2008)

In einer weiteren Szene, in der ein Gast mit Kamera in Erscheinung tritt, stehen Rachel und Sidney vorm Pastor. Der Höhepunkt der Hochzeitszeremonie steht bevor. Sidney beginnt ohne instrumentale Begleitung ein Lied zu singen. Er singt für Rachel UNKNOWN LEGEND von Neil Young.<sup>298</sup> In einem leicht nach rechts schwenkenden Ausschnitt, in dem sich durchgehend mindestens zehn Personen aufhalten, fallen zwei Männer auf, die mit einer Kamera das Ereignis festhalten.<sup>299</sup> Beide befinden sich in der rechten Bildhälfte. Der Kameraschwenk wird schließlich leicht nach unten fortgesetzt. Dort verlangsamt sich die Kamerabewegung. Der ältere Gast mit Kamera ist jetzt deutlich hervorgehoben. Der lächelnde Mann mit grauem Haar trägt sein Aufnahmegerät knapp unter dem Kopf bzw. vor dem Oberkörper und schaut leicht nach unten auf das Display. (Abb. 66) Er wird von Roger Corman dargestellt, jener Filmproduzent und Regisseur, bei dem Demme das Handwerk des Filmemachens gelernt hat. Als Filmschauender muss man ihn hier nicht unbedingt erkennen. Allerdings legt Demme Wert darauf, dass er mitspielt, und kündigt ihn bereits während der Namensaufzählung der Opening-Credits-Sequenz in großer Schrift an, obwohl es im Film dann bei diesem einen Einsatz bleibt.<sup>300</sup> Die nächste Einstellung präsentiert ein Bild, das tatsächlich aus dem Aufnahmegerät dieses Gastes stammen könnte. Es zeigt Rachel, die aus einem Ort im Raum, der seitlich, rechts von Sidney liegen muss, aufgenommen wird, und der mit der Position der Randfigur, die Roger Corman spielt, übereinstimmt.<sup>301</sup>

<sup>297</sup> Vgl. Rachels Hochzeit. 00:33:39-00:34:09.

<sup>298</sup> Vgl. ebd. 01:20:49-01:22:23.

<sup>299</sup> Vgl. ebd. 01:20:59-01:21:02.

<sup>300</sup> Vgl. ebd. 00:00:48-00:00:50.

<sup>301</sup> Vgl. ebd. 01:21:03-01:21:06.



Abb. 66: Roger Corman filmt (RACHEL GETTING MARRIED, 2008)

Durch die Vorstellung des Gastes mit Kamera und dessen Filmbild wird die von Demme beabsichtigte laienhafte Form seines Spielfilms präsenter und allgegenwärtig. Für jedes Bild ist möglicherweise irgendeine Person in der Nähe zuständig. Hinter jedem Bild verbirgt sich die zusätzliche Anwesenheit von Irgendjemandem, denn der Handkameranodus bzw. die Verweigerung einer starren Einstellung wird bis zur letzten Sekunde von RACHEL GETTING MARRIED beibehalten. Diese Gegenwart scheint dort kein Widerspruch, wo vom Rand her mit fröhlicher Aufdringlichkeit der „Text“ entstresst wird. Sobald der „narrative Wille“ des „Textes“ zum Rückzug in eine halbwegs ungestörte Zone führt, kommt es zu einem Konflikt, der vor allem durch die weitergeführte Form verursacht wird. Denn der Gast mit Kamera kommt überallhin mit. Die diskutierenden oder streitenden Hauptfiguren lassen sich in ihrem Tun nicht von ihm beirren, obwohl er es ist, der ihre Aktionen festhält. Eine Bedrohung stellt er nicht dar. Er ist auch sicherlich nicht das erste, das dem Filmschauenden in diesen Momenten der Rückkehr zur Narration auffällt. Aber er steht für etwas, das die Form mitprägt, und das zu jederzeit anwesend bleibt, auch dann, wenn es eigentlich nicht da sein dürfte.

Der US-Filmkritiker Roger Ebert macht in seiner Besprechung zum Film folgende Feststellung: „The wedding party is what we call ‘diverse’. I’m not going to identify characters by race, because such a census would offend the whole spirit of the film. These characters love one another, and that’s it.“<sup>302</sup> Was Ebert hier als den „spirit“ des Films bezeichnet, könnte mit dem vergleichbar sein, das in RACHEL GETTING MARRIED durch die Form eine ständige Anwesenheit findet. Es ist die Idee eines selbstverständlichen Interesses an dem anderen Menschen, das hier vom Rand generiert wird und auch den Menschen im Zentrum gilt. Vor allem der Gast mit Kamera lässt sich dabei nicht von den Momenten, die zurück zur Narration drängen, beirren. Rechtzeitig filmt er

<sup>302</sup> Roger Ebert. „Rachel Getting Married“ (8.10.2008). In: *Roger Ebert*. URL: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20081008/REVIEWS/810089989>. Zugriff: 17.11.2011.

anderswo weiter. Er bekommt Unterstützung aus der Peripherie und hält das Hereinkommen anderer Gäste fest, die Aufmerksamkeit vom Zentrum abziehen. Durch die Inszenierung wird auch das Thema der Ethnie, das Ebert anspricht, gleichzeitig Haupt- und Nebensache. Die Pluralität wird deutlich in die Szene gesetzt und damit behauptet aber weder durch den Kamerablick, noch durch die Narration weiter dramatisiert oder gar angezweifelt. Die Hautfarbe führt in Demmes Filmwelt zu keiner Verunsicherung mehr. Dieser Zustand wurde durch die zahlreichen Auftritte der „Agenten des Marginalismus“ in Demmes Filmen seit SWING SHIFT vorbereitet. Ihr vielfältiges Erscheinungsbild hat den „Text“ vom Rand her geprägt, aber die verschiedenen Filmpaare im narrativen Zentrum gehörten zunächst weiterhin, zumindest optisch, einer gemeinsamen ethnischen Gruppe an. Erst mit THE TRUTH ABOUT CHARLIE steht auch ein „Mixed Couple“ im Mittelpunkt. Im Bereich der Narration wird diesem Umstand nichts hinzugefügt. Dass aber Audrey Hepburns Rolle in diesem Remake von der wenig bekannten Afro-Amerikanerin Thandie Newton gespielt wird, überrascht in jedem Fall. Somit kann tatsächlich erst in RACHEL GETTING MARRIED ein „Mixed Couple“ in einem „Textzentrum“ agieren, in dem der Umstand der unterschiedlichen Hautfarbe zu keiner Diskussion mehr führt. Damit ist auch der Filmschauende eingeladen, sich von der eigenen Interpretationslust nicht allzu leicht verführen zu lassen.

Ob das bereits eine Entwicklung im Sinne einer Re-Humanisierung des „Textes“ darstellt, kann nicht so ohne weiteres gesagt werden. Die Randposition, die der Agent zum Rückzug braucht, um sich von „Verschlimmbesserungen“ im „Text“ nicht täuschen zu lassen, bleibt in RACHEL GETTING MARRIED weiterhin erhalten. Die Agenten bleiben skeptisch. Der „Text“ wird weiterhin herauszufordern sein. Der Blick auf diesen aus der Distanz muss daher immer wieder stattfinden. Dass diesmal eine der Hauptfiguren abschließend in die Randzone vorrückt und das Angebot einer Alternative überprüft ist sicherlich ein bedeutender Schritt. Nachdem Demme in THE MANCHURIAN CANDIDATE die Closing-Credits-Sequenz als Sammelbecken für mögliche Agenten aufgegeben hat, während falsche Agenten unrühmlich im „Textzentrum“ mitwirkten, macht er diesmal diesen Ort wieder auf, um die titelgebende Figur Rachel abschließend aus dem Zentrum dorthin zu begleiten.

Kym hat den Ort an dem sie aufgewachsen ist bereits verlassen und ist wieder auf den Weg zurück in die Klinik. In den letzten Einstellungen ist vor allem ihre Schwester Rachel zu sehen.<sup>303</sup> Sie spaziert am Morgen nach der Feier durch das Haus zu einer geöffneten Tür im Hintergrund, die in den Garten führt. Das lange braune Haar trägt sie offen. Die Kamera folgt ihr. Sie wird von hinten gefilmt. Entspannt bewegt sie sich durch den Flur, springt in die Höhe und berührt mit den Fingern

---

<sup>303</sup> Vgl. *Rachels Hochzeit*. 01:42:10-01:44:50.

der rechten Hand die Decke.<sup>304</sup> Die langen Ärmel sind bis über die Hände gezogen. Die ganze Szene wird von Musik begleitet, die, wie jede andere musikalische Beifügung in diesem Film, direkt der Diegese entspringt. Auf der Veranda des Hauses angekommen, setzt sich Rachel seitlich auf einen Stuhl. Die Beine legt sie dabei über die Armlehne. Ihre rechte Körperpartie ist der Kamera zugewandt, aber ihr Gesicht ist nicht zu sehen. Die Kamera verweilt immer noch hinter ihr, näher am Haus, während Rachel ihren Blick weg vom Filmschauenden hinaus in den Garten wandern lässt.<sup>305</sup> Die Closing-Credits werden abwechselnd über das Bild gelegt, meistens auf der linken Seite und der unteren Hälfte des angebotenen Ausschnittes. Die Kamera nähert sich Rachel. Durch einen Schnitt wird noch ein letztes Mal der Blickwinkel leicht verändert. Rachel ist jetzt, nach wie vor seitlich von hinten, im linken Teil des Kaders und blickt an einer mit Blumen geschmückten Verandasäule vorbei in den Garten, der die rechte Bildhälfte bestimmt. (Abb. 67) Das schattige Weiß des Pullovers, des Stuhls und das milde Gelbgrün des Gartens bleiben die stimmunggebenden Farben dieser Aufnahmen. Tief im Bild, im Mittelpunkt der rechten Bildhälfte, befinden sich drei Männer. Sie sind aus der Distanz zu sehen und kaum zu erkennen. Der erste von links, es könnte Rachels Mann Sidney sein, sitzt auf einem Stuhl und streichelt einen Hund. Der Mann neben ihm sitzt ebenfalls und hält eine Akustikgitarre an den Körper und bewegt sich leicht zum Rhythmus der Musik. Vor ihnen bzw. noch eine Ebene tiefer im Bild bewegt sich stehend der Geigenspieler.<sup>306</sup> Plötzlich spaziert ein weiterer Mann, der zunächst nur von hinten zu sehen ist, von der linken Seite hinein in das Bild und auf die Dreiergruppe zu. Es könnte Kiran sein. Er überreicht einem der Männer ein Getränk und greift dann zu einem Instrument, möglicherweise einer Ukulele, die auf einem der Stühle liegt.<sup>307</sup> (Abb. 68)

Letztendlich wird hier nichts erzählt, weil das alles zu entfernt und undefiniert bleibt. Diese Aktionen im Hintergrund passieren nur, wenn man genau hinsieht. Es ist Rachel, die währenddessen mit ihrem aktionsbefreiten Körper nicht nur die linke Bildhälfte, sondern den gesamten entleerten Zustand dieser Aufnahme definiert. Sie sitzt nahezu bewegungslos. Innerhalb dieser über zwei Minuten lang gehaltenen Einstellung wird der mögliche Ausblick zwar angeboten, aber das Interesse liegt weniger auf seinem Inhalt als an seinem schlichten „Sosein“. Rachels ruhender Zustand scheint klar, befreit und unabhängig. Tatsächlich bietet sich gerade in diesen letzten Minuten auch für den Filmschauenden eine verführerische Möglichkeit des endgültigen Nachgebens. Der Aktions- und Interpretationsstress wird für alle noch Anwesenden endgültig zurückgefahren. Das Dabeibleiben und Verweilen darf ohne Grund passieren. Erst in

<sup>304</sup> Vgl. *Rachels Hochzeit*. 01:42:25-01:42:30.

<sup>305</sup> Vgl. ebd. 01:42:31-01:42:40.

<sup>306</sup> Vgl. ebd. 01:42:41-01:43:02.

<sup>307</sup> Vgl. ebd. 01:43:03-01:44:00.

den letzten Sekunden erhebt sich Rachel, ohne das die leicht bewegte, mit dem Körper gehaltene Einstellung, noch einmal verändert wird. Sie marschiert langsam auf die Gruppe zu und beginnt dort den Hund zu streicheln.<sup>308</sup> (Abb. 69) Danach wird endgültig abgeblendet, und die noch verbleibende Creditierung zieht von unten nach oben über einen schwarzen Hintergrund. Die Musik aus der Diegese wird fortgesetzt und hin und wieder ist auch das Bellen des Hundes zu hören.<sup>309</sup>



Abb. 67-69: Rachel und Agenten am Filmrand (RACHEL GETTING MARRIED, 2008)

Von „Agenten des Marginalismus“ vorübergehend zu dieser Randexistenz des „Soseins“ verführt, werden eine der zentralen Filmfiguren aber auch der Filmschauende als denkbare, zukünftige Agenten vorgestellt. Möglich wird dies durch eine aus dem peripheren Raum eingeleitete Ent-Stressung des „Textes“, die den Gegenblick aus dem Zentrum in die Randzone und damit auf die Alternative herausfordert. Das humanisierende Anliegen steht damit aber weiterhin am Beginn. Die Aufmerksamkeit des verdächtigen Personals aus dem Zentrum zu gewinnen, könnte aber schon den nächsten Schritt bedeuten. Der abschließende Gang Rachels und des sie begleitenden Filmschauenden aus dem Zentrum an den Rand und der möglich gewordene Aufenthalt einer Hauptfigur in der Zone der Closing-Credits-Sequenz zusammen mit erfahrenen Agenten, könnten signalisieren, dass der Prozess der Re-Humanisierung nicht stagnieren muss und in Demmes sich entwickelnder „mise-en-scène“ noch weitere Früchte trägt.

<sup>308</sup> Vgl. *Rachels Hochzeit*. 01:44:01-01:44:50.

<sup>309</sup> Vgl. ebd. 01:44:51-01:48:03.

## Abschluss

Gérard Genette stellt das getrennte Auftreten von Anmerkung und Text bei einem literarischen Werk in Frage und verweist unter anderem auf „Anmerkungen zwischen den Zeilen in zahlreichen didaktischen Werken oder Schulbüchern“.<sup>310</sup> Die Behandlung der Anmerkung als Paratext ist eine unsichere Angelegenheit, denn sie ist „so eng auf das eine oder andere Detail des Textes bezogen“.<sup>311</sup> Im Zuge der Spielfilmanalyse den Paratext „Anmerkung“ zu behandeln, ist sicherlich noch riskanter, weil eine räumliche Abgrenzung zum Filmtext gar nicht stattfinden kann. Aber diesen engen Kontakt nutzt Demme, um seine Agenten im „Text“ zu verteilen.  ber die Zonen der Credits-Sequenzen und Vorworte rücken die Randfiguren weiter vor und an den „Text“ heran und nutzen schließlich Gelegenheiten des unterschiedlichen Anmerkens und auf sich Verweisens. Sie errichten im und am Zentrum Rückzugsorte des „Soseins“, die auf eine Alternative verweisen und damit auf einen „Text“, der verändert werden kann. Sie führen Zustände herbei, die eben nicht nur Öl sondern auch „Sand im Getriebe des Ablaufs sein wollen“<sup>312</sup> und forcieren zunächst eine Ent-Stressung, die den distanzierten Blick zurück erst möglich macht.

Jonathan Demme hat seit *RACHEL GETTING MARRIED* keine weitere Spielfilmarbeit für das Kino als Regisseur abgeschlossen. Laut der IMDB hat er seit 2008 Regie in einer weiteren Zusammenarbeit mit Neil Young (*NEIL YOUNG TRUNK SHOW*, 2009) und in einigen Arbeiten für das Fernsehen (die Episoden *LONELY GHOSTS* und *SANDY* für die TV-Serie *ENLIGHTENED*, 2011) geführt. Außerdem hat er 2011 den Dokumentarfilm *I'M CAROLYN PARKER* fertiggestellt.<sup>313</sup> In diesem Film steht eine afro-amerikanische Frau im Mittelpunkt, die versucht in ihrem vor Jahren vom Hurricane Katrina zerstörten Haus in New Orleans wieder ihr Leben zu gestalten. Damit hat der Regisseur einen Teil des New Orleans-Projekts abgeschlossen, das er 2006, also bereits Jahre vor *RACHEL GETTING MARRIED*, begonnen hatte.

Diese Projekte abseits von der Spielfilmindustrie erlauben dem Regisseur, wie er selbst in Interviews erklärt, ein nicht nur vom Erfolgsdruck befreites arbeiten.<sup>314</sup> Es führt auch zu einem Arbeiten, das ihn aus der Beobachtung befreit. Er verschwindet aus der Wahrnehmung eines Kinopublikums, das eifrig damit beschäftigt ist, die Auteur-Frage selbst zu beantworten. Damit ist Demmes „Anti-Starfilm“ nicht nur einer, der durch das Einschreiten der Agenten den

---

<sup>310</sup> Vgl. Genette. *Paratexte*. S. 305.

<sup>311</sup> Vgl. ebd. S. 304.

<sup>312</sup> Vgl. Schlette. „Der Marginalismus ist ein Humanismus“. S. 306.

<sup>313</sup> Vgl. IMDB. „Jonathan Demme“. URL: <http://www.imdb.com/name/nm0001129>. Zugriff: 9.1.2012.

<sup>314</sup> Vgl. Interview geführt von Sam Adams (2010). In: *A.V.Club*. URL: <http://www.avclub.com/articles/jonathan-demme,39437>. Zugriff: 9.1.2012.

Hauptdarsteller als den klassischen Star herausfordert. Es bedeutet auch die selbstgestaltete Verhinderung des Regisseurs als den Star seiner eigenen Werke. Die Agenten agieren dadurch unabhängiger. Chaotisch erscheinen die Bilder, die sie mitverursachen, möglicherweise deswegen, weil sie nicht unbedingt der Handschrift eines Regisseurs, der sich regelmäßig zurückzieht, zugeordnet werden müssen.

Ein zukünftiges Spielfilmprojekt Jonathan Demmes für das Kino ist auf der IMDB bisher nicht gelistet.<sup>315</sup> Wann und mit wem er zurückkehrt bleibt abzuwarten.

---

<sup>315</sup> Vgl. IMDB, "Jonathan Demme", Zugriff: 9.1.2012.



## Literatur

Aristoteles. *Poetik*. Manfred Fuhrmann (Übs.). Stuttgart: Reclam, 1982.

Barthes, Roland. *Das Rauschen der Sprache*. Kritische Essays IV. Dieter Hornig (Übs.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.

Barthes, Roland. *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Kritische Essays III. Dieter Hornig (Übs.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

Barthes, Roland. *Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie*. Dietrich Leube (Übs.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

Barthes, Roland. *Die Vorbereitung des Romans: Vorlesung am Collège de France 1978-1979 und 1979-1980*. Horst Brühmann (Übs.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.

Beier, Lars-Olav und Midding, Gerhard. *Teamwork in der Traumfabrik*. Werkstattgespräche. Berlin: Henschel, 1993.

Bliss, Michael und Banks, Christina. *What Goes Around Comes Around: The Films of Jonathan Demme*. USA: Southern Illinois University, 1996.

Böhnke, Alexander. *Paratexte des Films: Über die Grenzen des filmischen Universums*. Bielefeld: transcript, 2007.

Böhnke, Alexander, Hüser, Rembert und Stanitzek, Georg (Hg.). *Das Buch zum Vorspann: "The Title is a Shot"*. Berlin: Vorwerk 8, 2006.

Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.

Bordwell, David, Staiger, Janet und Thompson, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University, 1985.

Bordwell, David und Thompson, Kristin. *Film Art: An Introduction*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1990.

Christen, Thomas. *Das Ende im Spielfilm: Vom klassischen Hollywood zu Antonios offenen Formen*. Marburg: Schüren, 2002.

Cohen, Marshall und Mast, Gerald (Hg.). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. 2. Auflage. New York: Oxford University, 1979.

Collins, Jim, Radner, Hilary und Collins, Ava Preacher (Hg.). *Film Theory goes to the Movies*. New York: Routledge, 1993.

Corman, Roger. *How I made a hundred Movies in Hollywood and never lost a Dime*. New York: Da Capo, 1990.

Davis, Francis. *Afterglow: A last Conversation with Pauline Kael*. USA: Da Capo, 2002.

Despineux, Carla und Mund, Verena (Hg.). *Girls, Gangs, Guns. Zwischen Exploitation-Kino und Underground*. Gaby Gehlen (Übs.). Marburg: Schüren, 2000.

Dünne, Jörg und Günzel Stephan (Hg.). *Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.

Freud, Sigmund. *Psychologie des Unbewußten*. Studienausgabe. Band III. Frankfurt am Main: Fischer, 1975.

Friedrich, Hans-Edwin und Jung, Uli (Hg.). *Schrift und Bild im Film*. Schrift und Bild in Bewegung Band 3. Bielefeld: Aisthesis, 2002.

Fromm, Erich. *Humanismus als reale Utopie: Der Glaube an den Menschen*. Rainer Funk (Übs.). Berlin: Ullstein Taschenbuch, 2005.

Genette, Gérard. *Paratexte: Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Dieter Hornig (Übs.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.

Gerstner, David A. und Staiger, Janet (Hg.). *Autorship and Film*. London: Routledge, 2003.

Gray, Beverly. *Blood-Sucking Vampires, Flesh-Eating Cockroaches, and Driller Killers: Roger Corman – An Unauthorized Life*. New York: Thunder's Mouth, 2004.

Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*. 19. Auflage. Tübingen: Niemeyer, 2006.

Heidegger, Martin. *Über den Humanismus*. 11. Auflage. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2010.

Hoberman, James Lewis und Rosenbaum, Jonathan. *Midnight Movies*. Olaf Möller (Übs.). St. Andrä-Wörtern: Hannibal, 1998.

Hollows, Joanne, Hutching Peter und Jancovich, Mark (Hg.). *The Film Studies Reader*. New York: Arnold, 2000.

Horvath, Alexander (Hg.). *The Last Great American Picture Show: New Hollywood 1967-1976*. Wien: Wespennest, 1995.

Jannidis, Fotis, Lauer, Gerhard, Martinez, Matias und Winko, Simone (Hg.). *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam, 2009.

Kael, Pauline. *Hooked*. New York: E. P. Dutton. S, 1986.

Kael, Pauline. *I Lost it at the Movies. Film Writings 1954-1965*. New York: Marion Boyars, 2002.

Kael, Pauline. *Movie Love: Complete Reviews 1988-1991*. New York: Plume, 1991.

Kael, Pauline. *State Of The Art*. New York: E.P. Dutton, 1984.

Kael, Pauline. *Taking It All In*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1980.

Kael, Pauline. *When the Lights go down*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1977.

Kapsis, Robert (Hg.). *Jonathan Demme: Interviews*. USA: University Press of Mississippi, 2009.

Köhne, Julia, Kuschke, Ralph und Meteling, Arno (Hg.). *Splatter Movies: Essays zum modernen Horrorfilm*. Berlin: Bretz + Fischer, 2005.

Krützen, Michael. *Dramaturgie des Films: Wie Hollywood erzählt*. Frankfurt am Main: Fischer, 2004.

Levinas, Emmanuel. *Humanismus des anderen Menschen*. Ludwig Wenzler (Übs.). Hamburg: Felix Meiner, 2005.

Metz, Christian. *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*. Film und Medien in der Diskussion. Band 6. Frank Kessler, Sabine Lenk und Jürgen E. Müller (Übs.). Münster: Nodus, 1997.

Neupert, Richard. *The End. Narration and Closure in the Cinema*. Detroit: Wayne State University, 1995.

Nitsche, Lutz. *Hitchcock – Greenaway – Tarantino. Paratextuelle Attraktionen des Autorenkinos*. Stuttgart: Metzler, 2002.

Pfeiffer, Klaus-Peter (Hg.). *Vom Rande her? Zur Idee des Marginalismus*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1996.

Sarris, Andrew. *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968*. USA: Da Capo, 1996.

Sartre, Jean-Paul. *‘Der Existentialismus ist ein Humanismus’ und andere philosophische Essays*. 5. Auflage. Werner Böenkamp, Hans Georg Brenner, Margot Fleischer u.a. (Übs.). Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2010.

Saunders, Dave. *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. London: Wallflower, 2007.

Sconce, Jeffrey (Hg.). *Sleaze Artists: Cinema at the Margins of Taste, Style and Politics*. USA: Duke University, 2007.

Sontag, Susan. *Kunst und Antikunst: 24 literarische Analysen*. Mark W. Rien (Übs.). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2006.

Sontag, Susan. *Worauf es ankommt*. Jörg Trobitius (Übs.). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2007.

Vineberg, Steve. *No Surprises, Please: Movies in the Reagan Decade*. New York: Schirmer Books, 1993.

Waters, John. *Abartig: Meine Obsessionen*. Armin Kaiser (Übs.). Frankfurt am Main: Ullstein, 1990.

### **Aufsätze und Interviews**

Adams, Sam. "Jonathan Demme". In: *A.V. Club*. URL: <http://www.avclub.com/articles/jonathan-demme,39437>. Zugriff: 9.1.2012.

Allen, Tom. "Demme's Monde: A B-Movie Maker Makes the Grade". In: *Jonathan Demme: Interviews*. Robert Kapsis (Hg.). USA: University Press of Mississippi, 2009. S. 3-5.

Allison, Deborah. "First Things First". In: *Schnitt-Das Filmmagazin*. 55, 3, 2009. S. 8-11.

Allison, Deborah. "Innovative Vorspanne und Reflexivität im klassischen Hollywoodkino". In: *Das Buch zum Vorspann: 'The Title Is A Shot'*. Alexander Böhnke, Rembert Hüser und Georg Stanitzek (Hg.). Berlin: Vorwerk 8, 2006. S. 90-101.

Axmayer, Sean. "Jonathan Demme on 'Rachel Getting Married'". In: *ParallaxView: Smart Words About Cinema*. URL: <http://parallax-view.org/2008/10/12/jonathan-demme-on-rachel-getting-married-as-long-as-we-are-born-into-families-its-going-to-be-a-big-deal>. Zugriff: 8.11.2011.

Banks, Jack. "Video in the machine: the incorporation of music video into the recording industry". In: *Popular Music*. 1998, Volume 16/3. UK: Cambridge University, 1998. S. 293-309.

Barthes, Roland. "Beim Verlassen des Kinos". In: Roland Barthes. *Das Rauschen der Sprache*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. S. 376-380.

Barthes, Roland. "Der Tod des Autors". In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko (Hg.). Matias Martinez (Übs.). Stuttgart: Reclam, 2000. S. 185-193.

Bass, Saul. "Man kettet den Zuschauer an seinen Sitz". In: *Teamwork in der Traumfabrik*. Werkstattgespräche. Lars-Olav Beier und Gerhard Midding (Hg.). Berlin: Henschel, 1993. S. 409-424.

Bickermann, Daniel. "Der Titelhändler: Ein Gespräch mit Darius Ghanai". In: *Schnitt-Das Filmmagazin*. 55, 3, 2009. S. 16-18.

Böhnke, Alexander. "Framing Hands: Der Eingriff des Films in den Film". In: *Das Buch zum Vorspann: 'The Title Is A Shot'*. Alexander Böhnke, Rembert Hüser und Georg Stanitzek (Hg.). Berlin: Vorwerk 8, 2006. S. 159-181.

Brinckmann, Christine N. "Ein blinder Fleck und weitere Probleme: Gedanken zu Richard Neupert's 'virtueller' Kategorie filmischer Enden". In: *Montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation* 12, 2, 2003. S. 149-155.

Cameron, Ian. "Films, Directors and Critics". In: *The Film Studies Reader*. Joanne Hollows (Hg.). London: Arnold, 2000. S. 63-68.

Christen, Thomas. "Mehr als ein Ende: Wie Filme zu verschiedenen Schlüssen kommen". In: *Montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation* 12, 2, 2003. S. 155-168.

Cook, Pam. "Stephanie Rothman, Feminismus und die Kunst des Exploitation-Films". In: *Girls, Gangs, Guns. Zwischen Exploitation-Kino und Underground*. Carla Despineux und Verena Mund

(Hg.). Marburg: Schüren, 2000. S. 20-36.

Dare, Michael. "Start Making Sense: An Interview with Jonathan Demme". In: *Jonathan Demme: Interviews*. Robert Kapsis (Hg.). USA: University Press of Mississippi, 2009. S. 25-29.

Decurtis, Anthony. "The *Rolling Stone* Interview: Jonathan Demme". In: *Jonathan Demme: Interviews*. Robert Kapsis (Hg.). USA: University Press of Mississippi, 2009. S. 84-95.

Despineux, Carla und Mund, Verena. "Augenfällig, Augenblick!". In: *Girls, Gangs, Guns. Zwischen Exploitation-Kino und Underground*. Carla Despineux und Verena Mund (Hg.). Marburg: Schüren, 2000. S. 13-19.

Despineux, Carla und Mund, Verena. "Die Filme der Feminale-Veranstaltung". In: *Girls, Gangs, Guns. Zwischen Exploitation-Kino und Underground*. Carla Despineux und Verena Mund (Hg.). Marburg: Schüren, 2000. S. 175-181.

Ebert, Roger. "Rachel Getting Married". In: *Chicago Sun-Times*. URL: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20081008/REVIEWS/810089989>. Zugriff: 17.11.2011.

Ebert, Roger. "Something Wild". In: *Chicago Sun-Times*. URL: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19861107/REVIEWS/611070304/1023>. Zugriff: 5.2.2011.

Freud, Sigmund. "Trauer und Melancholie". In: Sigmund Freud. *Psychologie des Unbewußten*. Studienausgabe. Band III. Frankfurt am Main: Fischer, 1975. S. 193-212.

Harris, Adam Duncan. "Das Goldene Zeitalter des Filmvorspanns: Die Geschichte des 'Pacific Title and Art Studios'". In: *Das Buch zum Vorspann: 'The Title Is A Shot'*. Alexander Böhnke, Rembert Hüser und Georg Stanitzek (Hg.). Berlin: Vorwerk 8, 2006. S. 123-136.

Hediger, Vinzenz. "Now, in a World where: Trailer, Vorspann und das Ereignis des Films". In: *Das Buch zum Vorspann: 'The Title Is A Shot'*. Alexander Böhnke, Rembert Hüser und Georg Stanitzek (Hg.). Berlin: Vorwerk 8, 2006. S. 102-122.

Henry, Michael und Niogret, Hubert. "Interview with Jonathan Demme". In: *Jonathan Demme: Interviews*. Robert Kapsis (Hg.). USA: University Press of Mississippi, 2009. S. 42-57.

Hermann, Ingo. "Der bearbeitete Text oder Die Rückgewinnung der Kultur: Bemerkungen über den Ort des Marginalismus in den Medien". In: *Vom Rande her? Zur Idee des Marginalismus*. Klaus-Peter Pfeiffer (Hg.). Würzburg: Königshausen & Neumann, 1996. S. 217-221.

Hoberman, James Lewis. "Something Wild". In: *Jonathan Demme: Interviews*. Robert Kapsis (Hg.). USA: University Press of Mississippi, 2009. S. 32-38.

Itzkoff, Dave. "The Man Behind the Dreamscape". In: *The New York Times*. URL: [http://www.nytimes.com/2010/07/04/movies/04inception.html?\\_r=1](http://www.nytimes.com/2010/07/04/movies/04inception.html?_r=1). Zugriff: 25.8.2010.

Kael, Pauline. "Circles and Squares: Joys and Sarris". In: Pauline Kael. *I Lost it at the Movies*. New York: Marion Boyars, 2002. S. 292-319.

Kael, Pauline. "Doubling Up: Something Wild". In: Pauline Kael. *Hooked*. New York: E. P. Dutton. S. 1986. 228-232.

Kael, Pauline. "Goodbar, or How Nice Girls Go Wrong: Looking for Mr. Goodbar, Handle with Care". In: Pauline Kael. *When the Lights go down*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1977. S. 316-323.

Kael, Pauline. "Smaller than Life: Swing Shift". In: Pauline Kael. *State Of The Art*. New York: E.P. Dutton, 1984. S. 165-169.

Kael, Pauline. "Swimming to Cambodia". In: Pauline Kael. *Hooked*. New York: E. P. Dutton. S. 1986. 284-286.

Kael, Pauline. "The Man who made Howard Hughes Sing and the Iron-Butterfly Mom: Melvin and Howard, Ordinary People". In: Pauline Kael. *Taking it all in*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1980. S. 71-82.



Kael, Pauline. "Three Cheers: Stop Making Sense, Comfort and Joy, A Soldier's Story". In: Pauline Kael. *State of the Art*. USA: E.P. Dutton, 1984. S. 265-274.

Kolson, Ann. "Demme's Philadelphia Story". In: *Jonathan Demme: Interviews*. Robert Kapsis (Hg.). USA: University Press of Mississippi, 2009. S. 78-83.

Lentz, Michael. "Zur Intermedialität in experimentellen Schriftfilmen". In: *Schrift und Bild im Film*. Hans-Edwin Friedrich und Uli Jung (Hg.). Bielefeld: Aisthesis, 2002. S. 113-138.

Moinereau, Laurence. "Der Nachspann: Strategien der Trauer". In: *Montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation* 12, 2, 2003. S. 169-181.

Morris, Wesley. "Celebrating Demme, a director for our times". In: *The Boston Globe*. URL: [http://www.boston.com/ae/movies/articles/2010/02/28/director\\_jonathan\\_demme\\_and\\_film\\_critic\\_wesley\\_morris\\_in\\_a\\_q\\_and\\_a/?page=1](http://www.boston.com/ae/movies/articles/2010/02/28/director_jonathan_demme_and_film_critic_wesley_morris_in_a_q_and_a/?page=1). Zugriff: 31.8.2010.

Mund, Verena und Rothman, Stephanie. "Podiumsgespräch von Stephanie Rothman und Verena Mund". In: *Girls, Gangs, Guns. Zwischen Exploitation-Kino und Underground*. Carla Despineux und Verena Mund (Hg.). Marburg: Schüren, 2000. S. 54-75.

Nelson, Rob. "Kael and Demme: Meeting of Two American Film Heavies". In: *Jonathan Demme: Interviews*. Robert Kapsis (Hg.). USA: University Press of Mississippi, 2009. S. 39-41.

Odin, Roger. "Der Eintritt des Zuschauers in die Fiktion". In: *Das Buch zum Vorspann: The Title Is A Shot*. Alexander Böhnke, Rembert Hüser und Georg Stanitzek (Hg.). Berlin: Vorwerk 8, 2006. S. 34 -41.

Rodriguez, Robert und Tarantino, Quentin. "Exploitable Elements". In: *Grindhouse: The Sleaze-Filled Saga of an Exploitation Double Feature*. Kurt Volk (Hg.). New York: Weinstein, 2007. S. 10-14.

Rothman, Stephanie. "Everything you never wanted to know about Exploitation Films". In: *Girls, Gangs, Guns. Zwischen Exploitation-Kino und Underground*. Carla Despineux und Verena Mund (Hg.). Marburg: Schüren, 2000. S. 47-53.

Rothman, Stephanie. "Zu The Student Nurses" . In: *Girls, Gangs, Guns. Zwischen Exploitation-Kino und Underground*. Carla Despineux und Verena Mund (Hg). Marburg: Schüren, 2000. S. 39-41.

Sarris, Andrew. "Notes on the Auteur Theory in 1962". In: *Film Theory and Criticism*. Marshall Cohen und Gerald Mast (Hg.). Oxford: Oxford University, 1974. S.650-665.

Schaudig, Michael. "Das Ende vom 'Ende'. Nachruf auf eine filmische Konvention". In: *Montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation* 12, 2, 2003. S. 182-194.

Schaudig, Michael. "'Flying Logos in Typosphere': Eine kleine Phänomenologie des graphischen Titeldesigns filmischer Credits". In: *Schrift und Bild im Film*. Hans-Edwin Friedrich und Uli Jung (Hg). Bielefeld: Aisthesis, 2002. S. 163-184.

Schlette, Heinz Robert. "Der Marginalismus ist ein Humanismus". In: *Vom Rande her? Zur Idee des Marginalismus*. Klaus-Peter Pfeiffer (Hg.). Würzburg: Königshausen & Neumann, 1996. S. 303-314.

Sconce, Jeffrey. "Introduction". In: *Sleaze Artists: Cinema at the Margins of Taste, Style and Politics*. Jeffrey Sconce (Hg). USA: Duke University, 2007. S. 1-16.

Scott, Tobias. "*The Onion* A.V. Club Interview: Jonathan Demme". In: *Jonathan Demme: Interviews*. Robert Kapsis (Hg.). USA: University Press of Mississippi, 2009. S. 141-146.

Smith, Gavin. "Identity Check". In: *Jonathan Demme: Interviews*. Robert Kapsis (Hg.). USA: University Press of Mississippi, 2009. S. 58-70.

Sontag, Susan. "Gegen Interpretation". In: Susan Sontag. *Kunst und Antikunst: 24 literarische Analysen*. Frankfurt am Main: Fischer, 1982. S. 11-22.

Sragow, Michael. "Jonathan Demme: On the Line". In: *Jonathan Demme: Interviews*. Robert Kapsis (Hg.). USA: University Press of Mississippi, 2009. S. 17-24.

Staiger, Janet. "Authorship Approaches". In: *Autorship and Film*. David A. Gerstner und Janet Staiger (Hg.). London: Routledge, 2003. S. 27-57.

Stanitzek, Georg. "Vorspann (titles/credits, generique)". In: *Das Buch zum Vorspann: "The Title Is A Shot"*. Böhnke, Hüser und Stanitzek (Hg.). Berlin: Vorwerk 8, 2006. S. 8–20.

Steinkühler, Dirk. "Pioniere des Markendesigns: Saul Bass, Maurice Binder & Robert Brownjohn". In: *Schnitt-Das Filmmagazin*. 55, 3, 2009. S. 12-15.

Thompson, David. "Mind Control". In: *Jonathan Demme: Interviews*. Robert Kapsis (Hg.). USA: University Press of Mississippi, 2009. S. 154-160.

Truffaut, Francois. "Eine gewisse Tendenz im französischen Film". In: *Der Film: Manifeste, Gespräche, Dokumente*. Bd. 2. 1945 bis heute. Theodor Kotulla (Hg.). Annemarie Czaschke (Übs.). München: Piper, 1964. S.116-132.

Vineberg, Steve. "Swing Shift: A Tale of Hollywood". In: Steve Vineberg. *No Surprises, Please: Movies in the Reagan Decade*. New York: Schirmer Books, 1993. S. 341-354.

Williams, Phillip. "The Truth About Jonathan Demme". In: *MovieMaker*. URL: [http://www.moviemaker.com/directing/article/the\\_truth\\_about\\_jonathan\\_demme\\_3301](http://www.moviemaker.com/directing/article/the_truth_about_jonathan_demme_3301). Zugriff: 5.8.2011.

Wollen, Peter. "The Auteur-Theory: Michael Curtiz and Casablanca". In: *Autorship and Film*. David A. Gerstner und Janet Staiger (Hg.). London: Routledge, 2003. S. 61-76.

Wootton, Adrian. "The Guardian/NFT Interview: Jonathan Demme". In: *Jonathan Demme: Interviews*. Robert Kapsis (Hg.). USA: University Press of Mississippi, 2009. S. 96-114.

## Filme

*A.I. Künstliche Intelligenz (A.I. Artificial Intelligence)*. Steven Spielberg. Warner Bros. Pictures: 2001). DVD. Warner Bros. Entertainment: 2002.

*A Woman Under the Influence* (John Cassavetes. Faces: 1974). DVD. Criterion Collection: 2008.

*Bad Blues Girls* (*Crazy Mama*. Jonathan Demme. New World Pictures: 1975). VHS. VCL Communications: 1988.

*Beloved* (Jonathan Demme. Touchstone Pictures: 1998). DVD. Touchstone Home Video: 2004.

*Black Mama, White Mama* (Eddie Romero. Four Associates: 1973). DVD. MGM Home Entertainment: 2004.

*Bruce Springsteen - The Complete Video Anthology: 1978-2000*. DVD. Sony Music Entertainment: 2001.

*Caged Heat* (Jonathan Demme. New World Pictures: 1974). DVD. Buena Vista Home Entertainment: 2005.

*Citizens Band* (Jonathan Demme. Fields Company: 1977). VHS. Paramount: 1998.

*Columbo: Mord à la Carte* (*Columbo: Murder Under Glass*. Jonathan Demme. Universal City Studios: 1978). DVD. *Columbo*. Die komplette 6. & 7. Staffel. Universal Studios: 2007.

*Das Schweigen der Lämmer* (*The Silence of the Lambs*. Jonathan Demme. Orion Pictures: 1991). DVD. Gold Edition. MGM Home Entertainment: 2004.

*Der Manchurian Kandidat* (*The Manchurian Candidate*. Jonathan Demme. Paramount Pictures: 2004). DVD. Paramount Pictures: 2005.

*Der Manchurian Kandidat* (*The Manchurian Candidate*. Jonathan Demme. Paramount Pictures: 2004). DVD. Süddeutsche Zeitung Cinemathek. Die Hohe Kunst der Verschwörung No. 7. Paramount Pictures: 2009.

*Die Mafiosi-Braut* (*Married to the Mob*. Jonathan Demme. Orion Pictures: 1988). DVD. Twentieth Century Fox Home Entertainment: 2007.

*Gefährliche Freundin (Something Wild*. Jonathan Demme. Orion Pictures: 1986). DVD. MGM Home Entertainment: 2002.

*Jimmy Carter: Man from Plains* (Jonathan Demme. Participant Productions: 2007). DVD. Artefact Films: 2008.

*Krieg der Welten (War of the Worlds*. Steven Spielberg. Paramount Pictures: 2005). DVD. Paramount Home Entertainment: 2005.

*La Règle du Jeu* (Jean Renoir. Nouvelles Éditions de Films: 1939). DVD. BFI: 2003.

*Mach ein Kreuz und fahr zur Hölle (Fighting Mad*. Jonathan Demme. New World Pictures: 1976). VHS. U.S. Video: Erscheinungsjahr nicht angegeben.

*Melancholia* (Lars von Trier. Zentropa Entertainments: 2011). DVD. Magnolia Home Entertainment: 2012.

*Melvin and Howard* (Jonathan Demme. Universal Picture: 1980). DVD. Universal Studios: 2004.

*Neil Young: Heart of Gold* (Jonathan Demme. Shangri-La Entertainment: 2006). DVD. Paramount Home Entertainment: 2007.

*Philadelphia* (Jonathan Demme. Tristar Pictures: 1993). DVD. Columbia Tristar Home Entertainment: 2003.

*Rachels Hochzeit (Rachel Getting Married*. Jonathan Demme. Sony Pictures: 2008). DVD. Sony Pictures Home Entertainment: 2009.

*Schießen Sie auf den Pianisten (Tirez sur le Pianiste*. Francois Truffaut. Les Films de la Pléiade: 1960). DVD. StudioCanal: 2011.

*Stop Making Sense* (Jonathan Demme. Cinecom: 1984). DVD. Palm Pictures: 2004.

*Storefront Hitchcock* (Jonathan Demme. Orion Pictures: 1997). DVD. MGM Home Entertainment: 2000.

*Strange Days* (Kathryn Bigelow. Lightstorm Entertainment: 1995). DVD. Kinowelt: 2007.

*SUBWAYStories: Tales from the Underground* (Bob Balaban, Patricia Benoit, Julie Dash, u.a. HBO/Clinica Estetico: 1997). VHS. HBO Home Video: 1999.

*Swimming to Cambodia* (Jonathan Demme. The Swimming Company: 1987). VHS. Evergreen Ent: 1996.

*Swing Shift* (Jonathan Demme. Warner Bros. Pictures: 1984). DVD. Warner Bros. Entertainment: 2006.

*The Agronomist* (Jonathan Demme. Clinica Estetico: 2003). DVD. Optimum Home Entertainment: 2004.

*The Complex Sessions* (Jonathan Demme. Clinica Estetico: 1994). VHS. Warner Bros: 1995.

*The Truth about Charlie* (Jonathan Demme. Universal Pictures: 2002). DVD. Universal Studios: 2003.

*Tödliche Umarmung (Last Embrace.* Jonathan Demme. Taylor-Wigutow Productions: 1979). VHS. Warner Home Video: 1988.

*Who Am I This Time* (Jonathan Demme. Rubicon Film Productions: 1982). DVD. Monterey Video: 2006.

## Abstract

Der Kulturphilosoph Heinz Robert Schlette hat in seinem 1977 erstmals veröffentlichten Aufsatz „Der Marginalismus ist ein Humanismus“ die „Agenten des Marginalismus“ dazu aufgerufen, sich wieder in den „Text“ hineinzuwagen. Sie könnten auf den „ahuman“ gewordenen „Text“ humanisierend einwirken, wobei der „Text“ das vom Menschen „Gemachte“ darstellt.

Im bisherigen Gesamtwerk des Regisseurs Jonathan Demme findet man große Studioproduktionen (THE SILENCE OF THE LAMBS, 1991 oder PHILADELPHIA, 1993), aber auch zahlreiche Dokumentar- und Performancefilme (THE AGRONOMIST, 2003 oder STOREFRONT HITCHCOCK, 1997). Der Auteur sucht in verschiedenen Projekten die Begegnung mit dem Menschen an der Peripherie. Diese Bewegung an den Rand und wieder zurück, die der Regisseur wiederholt vollzieht, ist auch charakteristisch für jene, die Schlette seinen Agenten abverlangt. In seinen Spielfilmen aktiviert Demme schließlich Randfiguren, die mit Eigenschaften ausgestattet sind, die er an der Peripherie gefunden hat. Er bringt damit Verwirrung in den Narrationsraum und damit in den zentralen Bereich des Filmtextes.

Der Spielfilm SWING SHIFT (1984), mit Goldie Hawn in der Hauptrolle, wurde für den Regisseur zum Fiasko. Goldie Hawn war mit Demmes Arbeit nicht zufrieden, weil seine Inszenierungsweise dazu führt, dass in zentralen Momenten der Fokus von der Hauptfigur genommen wird. Ohne die Zustimmung des Regisseurs wurden in der Postproduktion Szenen neu gedreht und angeordnet. Seitdem besteht Demme in seinen Spielfilmen auf eine „mise-en-scène“, deren Kernmotiv der „Anti-Starfilm“ sein könnte. Über die Zonen der Credits-Sequenzen, Vorworte und Anmerkungen rücken Randfiguren an den „Text“ heran. Schließlich errichten diese möglichen Agenten im und am Zentrum Rückzugsorte des „Soseins“, die auf eine Alternative verweisen und damit auf einen „Text“, der verändert werden kann. Durch dieses Einschreiten wird nicht nur der Hauptdarsteller als der klassische Filmstar herausgefordert.

Von SOMETHING WILD (1986) bis zu RACHEL GETTING MARRIED (2008) variiert Demme Einsatzmöglichkeiten. Das führt zu unterschiedlichen Ergebnissen, die nicht immer einen Erfolg darstellen.

## **Lebenslauf**

### **Persönliche Daten**

Name	Alexander Karpisek
Geboren	18.11.1972, Wien

### **Ausbildung, Schule**

2003-2012	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Wien
1992-1994	Studium der Mathematik, Wien
1987-1992	Handelsakademie, Wien
1983-1987	Hauptschule, Wien
1979-1983	Volksschule, Wien

### **Berufserfahrung, Praktika, Projekte**

2008-lfd	Filmkritiker für Ray, Splatting Image, CineAsia
2010	Kinobetreuung beim Europäischen Filmmarkt, Berlinale
2009	Autor für das Teddy-Magazin, Berlinale
2008-2009	Assistent für Filmverleih- und Produktion, Delphi Filmverleih, Berlin
2008	Jury-Koordination und Programmers-Betreuung im Panoramabüro, Berlinale